

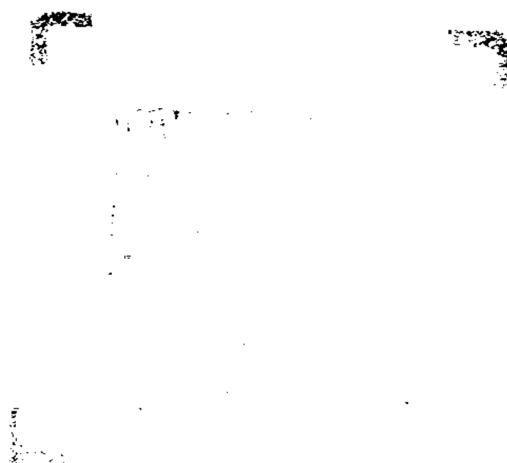
BBC 音乐导读 12

德彪西 管弦乐

Debussy Orchestral Music

David Cox 著

孟 庚 译



花山文艺出版社

图字：03—98—006 号

图书在版编目（CIP）数据

德彪西：管弦乐/（英）考克斯（Cox，D.）著；孟庚译．石家庄：花山文艺出版社，1998
（BBC 音乐导读；第 12 册）
ISBN 7-80611-649-4

Ⅰ.德… Ⅱ.①考… ②孟… Ⅲ.德彪西，C.（1862～1918）-管弦乐-音乐欣赏 Ⅳ.J627

中国版本图书馆 CIP 数据核字（98）第 23921 号

BBC 音乐导读 12

德彪西：管弦乐

David Cox 著 孟庚译

责任编辑：张国岚 **装帧设计**：苇 子

美术编辑：赵小明 **责任校对**：李 鸥

出版发行：**花山文艺出版社**（河北省石家庄市和平西路新文里 8 号）

印 刷：河北新华印刷一厂（保定市省印路 102 号）

经 销：**新华书店**

787×1092 毫米 1/32 4.25 印张 69 千字 1999 年 4 月第 1 版
1999 年 4 月第 1 次印刷 印数：1—5，000 定价：7.80 元
ISBN 7-80611-649-4/G · 43



目　录



前 言

我们从德彪西（Claude Debussy）的管弦乐曲中清楚地看到他所开辟的音乐新视野带来强大的冲击。那是生理官能的和音乐形象化的想像力的冲击，这冲击带来的活力和意义来自对大自然十分敏感的反应和艺术上的象征主义。

德彪西强烈地捍卫自己的独立。“我作曲是竭尽全力为我的艺术服务，没有任何其他的目的。”他辛勤工作，从不满足，他（从学生时代起）总是明确知道自己要达到的目标。他从不介意他的作品经常引起争论，对于来自评论界和社会舆论的赞美或非难也毫无兴趣。由于他不喜欢出风头和钻营，所以宁可避开喧嚣，孤独生活，但同时他对于周围发生的一切事物又非常敏感；他需要朋友也乐于交友，但择友谨慎；他追求生活的自由一如追求艺术的自由——不喜欢规章制度。“我们千万不可奉听任何人的规劝，除了那向我们诉说世界历史的

疾风。”他只愿意去做或是表达他真正感知的事物，抓住那片刻即逝的瞬间，去感受生命：最直觉的真实——音乐。

在本世纪早期德彪西曾经这样写道：“我们听到周围的每一种声音，都可以使它再现。人们敏锐的听觉在周围世界的节奏中所觉察到的每样事物，都能用音乐描绘出来。”这和沃恩·威廉斯（Vaughan Williams）在同一时期所说的话有些雷同，沃恩·威廉斯说：“我们难道不能从自己周围捕捉到音乐的表达形式，把它提炼和升华为伟大的艺术吗?”对于德彪西来说，他的周围是一个充满微妙的和声与节奏的想象世界；从全音音阶和其他不寻常的音阶中引出的旋律与和弦；可以看成是色彩的和弦，而色彩本身往往就是目的；装饰的经过句中那东方的情调与设计；突然的转调和交错关系，以及迅速变化的调性要点等。正像诗人魏尔伦（Verlaine）说过的，诗的意象应该是更朦胧的，像溶化了似地浮在空中——音乐也是这样，更无限制、更流动地飘浮在空中，没有什么东西可以把它压下来。

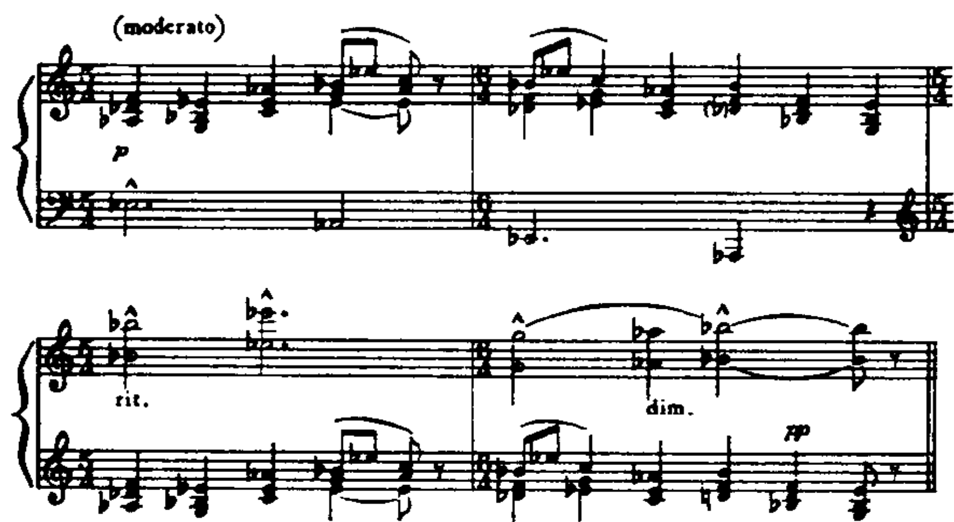
德彪西通过这样的自由放宽了古典调性的局限，但并不破坏它，像勋伯格（Schönberg）认为不得不为之的那样。不过无论怎样灵活的变化，主要的特点仍旧保留

着。德彪西对于调性持有一种更丰富、更自由，实质上是更积极的态度，这是他的经验所给与的。他创造了一个新的、直觉的、梦一般的音乐世界，抒情的和泛神论的，冥想的和实在的——事实上，这似乎是一种伸展到他所体验的各个方面的艺术。他钦佩瓦格纳（Wanger）尝试把所有类型的艺术结合在一起，瓦格纳对他的影响既全面又深远，但是他不喜欢歌颂英雄的风格。另外他还受到俄国人很大影响：除了对俄罗斯民间音乐表现出兴趣之外，德彪西对穆索尔斯基（Mussorgsky）的作品也赞美不已，穆索尔斯基的某些创作方法是抢在了他的前面。他写道："没有人用比较温和而深刻的言词来形容我们当中最好的人……穆索尔斯基的艺术是浑然天成而不受枯燥乏味的程式的约束……他的乐曲形式是如此变化多彩，而绝不可能与任何既定的（有人可能说是公认的）形式相关，因为它依靠的是由直觉和洞察力神秘地连在一起的、连续不断的细微特质，是依靠这些连续不断的特质构成的。"

在这些话里我们可以看出德彪西对自己音乐的描写——比如说《牧神的午后前奏曲》（Prélude à l'Aprèsmidi d'un Faune）。要是看到他用下面的文字描写穆索尔斯基一点也不奇怪：在这位俄罗斯作曲家最初是为钢

琴谱写的《展览会之画》(Pictures from an Exhibition) 当中，每一个乐章都有一个标题（像德彪西的《前奏曲》〔Préludes〕那样），但它本身在音乐上始终是完整的；而且，尽管是早在 1874 年写成的，许多乐段已经是非常德彪西式的了。由谱例 1 中的五声音阶旋律的组合，节奏的灵活性，以及和声之丰富可见一斑。

谱例 1



在十九世纪和二十世纪音乐的发展中，钢琴发挥了非常重要的作用，在讨论德彪西艺术的任何层面时，这一点都有十分重要的意义。作曲家们觉得钢琴是一种方便而实用的媒介，可以通过它试验以至试演任何种类的乐曲——不管是管弦乐、歌剧、歌曲还是室内乐。大多数的作曲家均“在钢琴上谱曲”。斯特拉文斯基（Stra-

vinsky）在他的自传《我的生平》（Chroniques de ma Vie）中说过：“我认为在与声音材料的直接接触中作曲，要比靠想象来作曲好一千倍。”这只是一般情况，但是大概还有不少例外（比如说，并非钢琴家的柏辽兹〔Berlioz〕可以把自己直接投入管弦乐声音的海洋，所以他在谱曲时必定也是直接进入大总谱）。钢琴是一种富于暗示的乐器，一种模仿和联想的媒介。不知怎么，一件基本上是敲击（琴槌敲击在琴弦的动作）的乐器，在一双灵巧的手下竟能够成为一种富于表情、歌唱的媒介。当然，要做到这一步只能通过精心的设计，使作曲家和聆听者都沉浸于那种想象的境界。实际上是使这媒介成了具有启示性的东西。至少在一首乐曲中的每个音符都能用不同的感觉和不同的强度在钢琴上弹奏出来——明暗全在掌握之中。在音乐的敏感性和想像力极为丰富的时候（如我们在听德彪西时），我们察觉不到在钢琴这媒介中缺少了什么要素——甚至它不能维持持续的乐音也觉察不到。

这就是德彪西坚持用它进行创作的乐器，他最重要的榜样就是肖邦（Chopin）。对于那些有幸亲自听到过演奏的人来说，德彪西演奏钢琴给他们的印象在许多方面一定与肖邦的演奏有些相似。“必须忘记钢琴是有琴

槌的。”这是他的座右铭。和他经常合作的钢琴家玛格丽特·隆（Marguerite Long）把德彪西描写成一位举世无双的钢琴家。她在《和德彪西一起弹钢琴》（Au piano avec Debussy）一书中写道：“我怎能忘记他那柔软、爱抚、深沉的触键？当他的手指轻捷地，同时又穿透地滑过琴键时，他也以微妙的按压而获得一种特别富有表情的音色。”重要的是，无论从哪方面来看，钢琴都成为他的一部分，浑然一体（就像钢琴之于肖邦）—— 一种生动而又敏感的向外延伸，通过它，音乐个性的每一种色调都得到完全的表达，同时探究音色及对比的一切可能。

玛格丽特·隆还告诉我们德彪西对于巴赫（Bach）、莫扎特（Mozart）和肖邦（尤其是对肖邦）的钦佩之情，她说德彪西只要说起肖邦就不知疲倦。从学生时代起，他的心里就充满了肖邦；肖邦几乎在他心里扎了根；他还在自己身上寻找那位波兰大师所具有的行为特征。我们在肖邦和德彪西之间确实看到了一种非常接近的相似之处。就肖邦而言，其乐曲之独创性是和他那非常独特的钢琴演奏风格相一致的：他凭借着触键、个性、最有独创性的技巧手法、最优美的细节（实际上是极端的艺术）来发展，以新颖而大胆的方式，通过试验，或通过

音乐必然具有的打动人心的力量，或者也就是通过手指本身，来扩大他那个时代常规的和声范围，以激励听者的想像力。

德彪西就是这样，他发现的新天地实质上是凭借钢琴才能最便利地探索出来的。只是在他音乐生涯的后期，德彪西才着眼于钢琴的暗示性，而准备把它当做一种独奏的乐器，用来表达重要的乐思。在此之前，他更喜欢管弦乐团那明确清晰的色调。作为一种个人的表达方式，钢琴与管弦乐团对于他同样都成了臻于完美的东西；多雷（Gustave Doret）在描写《牧神的午后前奏曲》作曲家“完美的表演”时，曾说明这种境界所达到的程度（见第 19 页）。

在本世纪早期，大约是勋伯格在《空中花园之篇》（Das Buch der hängenden Gärten）中富有特色地解决了调性问题的时期，我们看到德彪西在写给朋友的信中表示：“我越来越确信，音乐不是一种能够自然而然地被纳入传统固定形式中的东西。它是由音色和节奏构成的。其余等等则都是骑在大师背上呆滞的低能儿们凭空捏造的无稽之谈……从技巧及知识的观点来看，音乐都是一种年轻的艺术。”

德彪西的新自由经历了一个与当时的诗歌和视觉艺

术密切相关的、有暗示和符号的世界，而他与这个圈子素有亲密的交往。把德彪西的音乐与印象派绘画相比较并非不可，但会令人产生误解。像莫奈（Claude Monet）这样的画家对于光之运用，可能与德彪西对于声音之运用有着某种尚待论证的相似之处。不过，更有意义的是把德彪西的音乐与绘画和诗的象征主义做比较。象征主义与印象主义是完全不同的：象征主义用符号来暗示观念和精神状态，在反映内心世界中，符号比任何外部的实体都更为重要。此时，灵感可能来自那时在巴黎流行的某些东方艺术（包括日本的艺术，有一个阶段德彪西无疑受到日本音乐的影响）。塞尚（Cézanne）说，他未曾尝试在他的画中复制自然，而是去描述自然。同样地，象征派诗人马拉美（Stéphane Mallarmé）认为，如果说出物体的名称就是破坏了它；而只能让人去联想它（那是他的梦想）。作为马拉美好友的德彪西，第一次真正具有特色的表达，就是利用管弦乐作品传达马拉美的诗《牧神的午后》的感情与意义。德彪西最受人喜爱的歌曲中，有许多是以象征派诗人——魏尔伦和波德莱尔（Baudelaire）——的诗谱曲而成。好像是他在魏尔伦的诗里看出了某种同样的精神，敏感的、高度感官性的、无情的；一个能够从痛苦和不安中获取最具穿透力诗歌

的人——如同他自己能够从中提取最具穿透力的乐曲一样。绘画的象征主义为当时每一种形式的视觉艺术奠定基础；而德彪西重要的音乐作品对二十世纪的音乐有着同样深远的影响。

《牧神的午后前奏曲》

山林水泽的女神们啊，让我们唤醒各式各样的回忆。

“我的眼睛，穿过苇丛，凝视着每一个神祇那隐约的身影，在清凉的水里浸灭身上的灼痛，在挫败中向林间透出的天空吁请救助；

在战栗和宝石头饰的闪烁中，见不到头发的光彩！……”

马拉美的一百一十六行诗《牧神的午后》（上面的一段即摘录于其中）是在这个标题下一项重要的综合艺术。马拉美自己声明，这样的一首诗（连同它的暗示、它的符号、它的声音）其本身就是被音乐所激发的——或者（用一句名言来说）是表现渴求音乐的境界。德彪西把他的《牧神的午后前奏曲》描写为“诗一般的印记”，但他十分清楚那不是标题音乐。“它不是诗的综

合，”他说明，“倒不如说它是一系列的场景，从中可以看到牧神的愿望和梦想，在火热的午时激起。”后来，诗与音乐结合产生了贾吉列夫（Diaghilev）芭蕾中最有争论的一幕——由尼金斯基（Nijinsky）为舞蹈设计的，那或许是过于粗糙的象征性诠释。

诗的发端可追溯到1863年邦维勒（Théodore de Banville）写于巴黎的一部戏剧《狄安娜在林中》（Diane au bois）。这部戏的风格与主题思想对于二十三岁的马拉美产生了重要的影响，两年后他就写了那首诗的第一个版本，当时叫做《牧神的独白》（Monologue d'un Faune）。起初他并没有因为这首诗而取得成功，也没有修订本。他最初希望由演员科克兰（Constant Coquelin）把它带上舞台；但由于这首诗不具戏剧性又不够明晰而放弃。直到1876年马拉美才发表了最后版本，一本秀气、雅致的小集，由爱德华·莫奈（Edouard Monet）绘插图，书名叫《牧神的午后》。1884年出版的于伊斯曼（J. K. Huysman）最著名的小说《违反本意》（À rebours）引证了这首诗。德彪西那时二十岁，很可能透过于伊斯曼的小说第一次得知那首诗。大约就在这个时候，德彪西开始根据这首诗创作一部歌剧，但这项工作旋即放弃。而两年之后他又为马拉美的诗《幽灵》（Apparition）谱写

了声乐和钢琴曲。

德彪西和马拉美的友谊始于每星期二晚上在马拉美家举行的非正式的诗歌与艺术讨论会。诗人的追随者包括（后来与奥涅格〔Honegger〕和米约〔Milhaud〕合作的）克洛岱尔（Paul Claudel）、普鲁斯特（Marcel Proust）、纪德（André Gide）这样一些人。德彪西大概是通过他一位非常亲密的（他曾写道“在我所有的朋友当中这位是我最热爱的”）朋友、作家勒威（Pierre Louÿs）的介绍而得以参加星期二晚会的。马拉美在诗人当中是最热心于音乐的，他按时去听音乐会，甚至还为《瓦格纳音乐作品爱好者杂志》（Revue Wagnérienne）写了一篇名为“瓦格纳——法国诗人的幻想”的文章。大多数的诗人都倾向于视自己的作品为自我完备的东西；马拉美似乎始终羡慕音乐那完全摆脱文字形象化描绘的桎梏，而表达毫无遮掩的感情本质的能力。

马拉美一直希望《牧神的午后》能作为戏剧搬上舞台，无疑地，诗人与作曲家曾为此详细讨论过。直到1894年春，德彪西即将出版的作品还被说成是为马拉美的《牧神的午后》谱写的前奏曲、间奏曲和自由编排的终曲，表明它是舞台作品的配乐。我们并不确切知道最初的想法为什么改变了。或许德彪西和巴黎的法兰西

剧院的看法相同，认为马拉美的《牧神的午后》是一部非戏剧的作品。或许他原先谱写的音乐远超出最后用在这首《前奏曲》中的；或者这首《前奏曲》可能是某更大型作品的精华（它的性质的确令人如此联想）。德彪西完成《前奏曲》后，曾在伦敦街的公寓用钢琴弹奏给马拉美听。十六年后，德彪西在写给奥布里（G. Jean-Anbry）的信中，提到马拉美当时听完的反应："马拉美带着先知者的神态，身披他的苏格兰方格呢披肩走进来。听完我弹奏之后，沉默了一会儿，就说：'我从来没有料想到像这样的东西。这音乐把我诗中的感情撷取出来，并且赋予它一种比色彩更热情的背景。'"《前奏曲》首次演出之后，马拉美在送给德彪西的一本《牧神的午后》上写着：

> 森林的精灵，如果你用元气
> 把长笛吹奏得美妙动听，
> 现在来听听看
> 德彪西弹奏的华彩吧。

马拉美还说这音乐更深入探索了诗的怀旧之情——唤起一个失去了的、直观的、传奇的世界——并用"微妙、

抑郁、和意味深长的色调把它照亮”。诗就整体而言是富于意象和想像力的，但它是模糊、不自然和矫揉造作的。相较之下，德彪西的音乐给人一种直接的感染力（感情更为鲜明），尽管同样具有丰富的色彩和意象。

首演是由多雷指挥的。这位瑞士作曲家兼指挥时年二十八岁，已指挥过国家音乐协会（Société Nationale）在巴黎举办的一系列音乐会。多雷在回忆录中提及德彪西如何把他带回多雷街（和名字惊人的巧合！）的寓所，在钢琴上修改总谱的校样，并从头至尾弹奏许多次。多雷完全被迷住了；他描写自己对德彪西弹奏的感觉：“他是凭借什么样的非凡天赋，能以最完美的平衡在钢琴键盘上再现管弦乐的色彩，甚至使乐器表现出色调微差（nuance）？完美的诠释似乎就在于它那微妙和深刻的敏感。”他们还讨论了筹备这首作品的完美演出时所遭遇的巨大困难，因为它采用了新的配器技巧。

德彪西在他的评论著作中常常直言不讳地谈论其他作曲家。他说，瓦格纳依靠“一种多色的油灰，几乎是均匀地涂抹着”，因此在他的作品中再也无法清楚区分小提琴与长号的声音。另一方面，他认为《帕西法尔》（Parsifal）在配器法方面是“绝对正确的”。他又以“克洛谢先生”（Monsieur Croche）为笔名，不无夸张地说贝

多芬（Beethoven）的配器法是“一张黑与白的配方，其结果使整体成了一片灰色。”德彪西和埃尔加（Elgar）截然不同，埃尔加一成不变地把管弦乐音色混合起来，而德彪西则追求织体的透明度，在其中各种音色都保有自己的独特性。他似乎特别喜爱木管乐器，并以极其独特和生动的方式为每一种木管乐器谱曲。琴竖的潜力也得到充分的发挥。在他的作品中没有那种庸俗的逼真效果，这有时会出现在理查·施特劳斯（Richard Strauss）作品中（如羊咩咩叫，婴儿洗澡时的哭叫声等等）。当德彪西用织体和音色表现牧神的笛声、或大海声、或西班牙的色彩和节奏时，总是富于想像力，以纯音乐的方式去启发人们的联想。

经过精心准备之后，《牧神的午后前奏曲》于1894年12月22日在巴黎阿尔古纪念堂（Salle d’Harcourt）举办的国家音乐协会的音乐会上首次演出。节目表上包括格拉祖诺夫（Glazunov）、圣-桑（Saint-Saëns）、弗朗克（César Franck）以及其他知名度较小的音乐家的作品。看到广大听众对德彪西的最新作品反应热烈真是令人愉快。指挥和作曲家对于这次演出都感到满意。然而，这首作品的重要性最初并未被察觉，而评论界的反应一般是令人不愉快的。接着

又演出了若干次。但是，直到歌剧《佩利亚与梅丽桑》（Pelléas et Mélisande）使德彪西闻名世界同时又引起争论之后，《牧神的午后前奏曲》于本世纪才得以在其他国家（美国、德国、意大利、奥地利）演出。伍德（Henry Wood）在 1904 年把它介绍给伦敦。1908 年在女王大厅（Queen's Hall）演出，德彪西亲自指挥。关于这次音乐会，《泰晤士报》的音乐评论家写了一篇平淡无味的评论。如今，它是所有法国管弦乐作品中演出频率最高的作品之一，不仅被看作是音乐发展史上的一块里程碑，而且是德彪西艺术中最动人心弦和令人愉快的范例之一。

《牧神的午后前奏曲》的配器共有三支长笛、两支双簧管、英国管、两支竖笛、两支巴松管、四支法国号、两架竖琴以及一些常见的弦乐器。在乐曲最后的十七个小节中必须用小型的古钹（有固定音高的小金属板）调节成二个音。作品题献给博纳尔（Raymond Bonheur），他是德彪西在巴黎音乐院的同学，一度是他的密友。

（在法国和其他国家常常把标题写为“Prélude à l'après-midi d'un faune”，这样的写法既引人误解也不太正确。另一方面，在整个标题中用引号将马拉美的标题

"L'Après-midi d'un Faune" 括起来，虽然严谨正确，但显得累赘。或许，折衷的写法 "Prélude á l'Après-midi d'un Faune" 是最使人满意的了。)

为什么这首短短的乐曲在 1894 年能如此令人耳目一新？为什么直到现在它仍然保持着它那清新耀眼的特质？这就要想想德彪西自己说过的话。他似乎认为在古典音乐中，发展部是由同一动机（motif）和同一主题（theme）重复组成的。同样的感情能够表达两次吗？他说："我要完成一首乐曲，真正没有动机的乐曲，或者只在一个相同的动机上构思乐曲，没有东西可以打断这动机，它也永远不会破坏它自身。于是就会有思考严谨、符合逻辑的发展部。在同一动机的两次重复之间，将不会有独特的和平淡无奇的补白，这通常是仓促和多余的。发展部不再只是素材的扩充，我们应以更全面的眼光看待它，最终要以更现实、更具体的方式来对待它。"

在艺术创造中，思维、乐思、以及思维和乐思的表现风格——所有这些是一个过程。德彪西的敏感、精密的音乐思维，推动他扩充音乐语言——使曲式具有更大的范围和灵活性，乐思最终也在其中表达了自己。最接近的宗源是交响诗——其中戏剧情节、布景绘画、情节

叙述完全用器乐来表达。这种形式形成于十九世纪中叶。瓦格纳用一个主导动机（Leitmotiv）代表一个人物，并用那个主导动机的变化来表示人物的变化，这种方法成为交响诗发展中的重要因素——李斯特也是这样，他把文学和绘画要素（与德彪西的方式相同）所激起的浪漫主义想像力转化为音乐的语言。

对于德彪西来说，一致性是达到了，但不是凭借常规观念的发展部或曲式，而是凭借“由直觉的洞察力神秘地连在一起的连续的细微触键”（就像德彪西从穆索尔斯基的作品中所领悟的那样）—— 一种感觉与织体的平衡，流动的、透明的，扩散在多重色调微差当中，使明与暗得到最精巧的触合。

由长笛奏出的主题开端:

谱例 2



是主要的动机，是这首乐曲主要的组成符号。乐思每次再现都以不同的变化形式出现:在同一个曲式中没有重复的东西。和声的冒险是从增四度音程一开始就暗示出的，其间，无伴奏的长笛在前两小节中升降。德彪西没

有对“调性表示崇敬”（如他所说的），而是通过一种淡化了的调性寻求“能够容纳全部色调微差的方式”，其中包括其本身有着微妙逻辑的和声进行。在开头的乐句中，微妙的节奏也是与整个乐曲的灵活性相一致的。阿拉伯式的写作——大概是德彪西从鲍罗廷（Borodin）、林姆斯基-高沙可夫（Rimsky-Korsakov）和其他俄国作曲家那里受到的东方风格的影响——带有即兴的性质，是精工镶嵌的结构，不过，那仍是协调的。

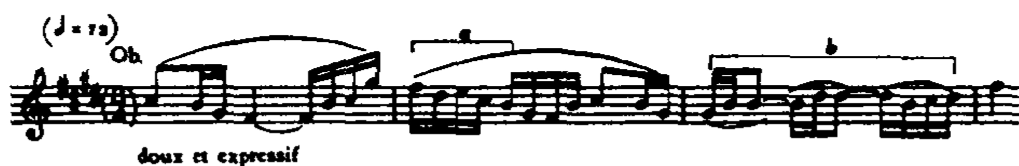
开始的三十个小节基本上是由主要主题的四个展示组成，每一个展示都有不同的和声与处理，并做了不同的扩展。第一个展示包含一个突然的无声胜有声的完全小节（第六小节），非常引人注目；第二个展示构成丰富多彩的管弦乐音响；第三和第四个则展示节奏的变化，在B大调中引向完全终止——这是在乐曲结束之前惟一明确的终止式和整首乐曲中的恬静时刻。

如此说来，这大体上是一个“呈示部”段落。然后，在以下二十四个小节当中开始了一个“发展部”，这个部分（谱例3）的前面几个小节特别值得注意，其中声音的织体除了效果新奇之外，还预见了大约二十年后《游戏》（Jeux）所采用的“碎断”（fragmented）法，也能见到斯特拉文斯基在德彪西的强烈影响之下将会发

谱例3

展的风格。这种应用器乐音色当做目的（其方式与绘画的点画法〔pointilliste〕相似）的作法是一种新鲜的事物：在加弱音器的法国号发出突强和弦之后，竖琴弹奏并突出八度 B 音，第二小提琴和中提琴有一个与法国号相混合的独立和弦，大提琴迅速地重复一个升 C 音等等。最后两小节在旋律与和声中采用了全音音阶——人们觉得那是从主要主题的三全音音程中自然产生的（谱例 2），但只是当做一个经过效果（这首乐曲中其他地方再没有以这样的方式分离出全音）来应用的。一个抒情而开阔的部分以双簧管奏出的主题为开始，甜美而有表情地，逐渐激起并达到适度高潮，在形式上与开头密切相连：

谱例 4



标以 a 和 b 的音型是用来作为展开和转调的，而 b（切分音的动机）也用来作为一个四小节竖笛在持续音降 A 上的插段，该降 A 音成为继之而来的乐曲“中段”的调性（降 D 大调）的属音。这个温暖而持续着的间奏以一个主题为基础，这个主题令人想起肖邦的《降 D

大调夜曲》（Op.27/2），当时已经出名的肖邦在德彪西的发展中是主要影响者之一。

谱例 5



谱例4中标有b的音型及其延长，在尾声的五个小节中与此主题结合。接着是E大调主要长笛主题的增值发展部——是一个没有三全音的曲段，这种写法令人立刻想到圣桑的歌剧《参孙与达丽拉》（Samson et Délilah）中著名二重唱的句子（歌词为“啊，回答我的柔情”），它同样应用长笛、竖琴琶音与长时间持续的弦乐和弦。我们知道，当1890年圣-桑的歌剧在巴黎上演时，德彪西对它很赞赏（这赞赏并非相互的，圣-桑始终不喜欢德彪西和他的音乐）。这主要主题的两个增值陈述被简明而精巧的诙谐曲般的插段所打断，其中第二个又回到乐曲开头的气氛和速度，但“更加倦慵”：这是一种“再现部”，不过表现方式不同，它的主要主题另外还有两个展示——第一个展示（在持续音E上）的调性模糊并与谱例4的音型b相结合；第二个是较为明确的升C大调，而且没有三全音，把独奏大提琴以

八度音和长笛一起演奏。转调的三个小节引向一个低音声部为 B 音的和弦，变成 E 大调的属音，并在类似尾声的五个小节中，在 E 音的持续音上明确地成为最后的调性。加了弱音器的法国号与第一小提琴结合（一种奇异的、难以忘怀的效果），以最终和弦再次奏出上述的长笛主题。德彪西说乐曲的终止式表达了这首诗最后一行的未尽之意：

成双成对的人，再会，我将看见你变成幻影。

灵与肉都成了回忆；感受继续在内心深处回荡。

《牧神的午后》被称为第一首印象派的音乐作品。印象主义，原本是视觉艺术中的一个滥用之词，它会引起误解，暗示模糊不定的意境。但德彪西的音乐全然不是这样。从对《牧神的午后》总谱所作的研究中，人们看到其创作思想十分明确，精细的细节以及（如上述要点所示）清楚的曲式，其特征与回旋曲相似，但具有非常丰富多彩的内容与织体，总是极为敏感地达到直接的效果，他享有一种永远没有目的的创作自由。每个音符、每个力度的符号都产生效果；没有任何东西是多余的，各种乐器的音色和性能都是音乐家以准确无误的判

断和牢靠的知识探究过的。竖琴的运用是构成乐曲整体所必要的部分——从来不只是为了装饰。法国号的谱曲特别富有想像力，从强烈的伴奏和重要的旋律陈述，到融合而持久的精巧交织，偶尔还审慎使用加弱音器的效果。在弦乐谱曲中音色运用也很广泛，包括靠近琴弦中部奏出的柔和的震音和弦（近指板弓〔sul tasto〕），精致的连顿弓（staccato）和弦（使用弱音器），以及再分为八个声部。用于最后一段的小型古钹，定音为 E 和 B，即“本调”的主音和属音。它们突出了乐曲的典礼特征（后来斯特拉文斯基在《婚礼》〔Les Noces〕的最后部分也使用小型古钹，同样着眼于其典礼效果，不过在处理上其力度要大得多）。

至于独奏长笛，它前所未有地获得了本应具有的地位和真正的个性。从一开始的那些音符起，它就给音乐艺术带来了新的生气。

《夜 曲》

《牧神的午后前奏曲》是用音乐语言解释感官和感情印象一个极好的例子。德彪西在他下一部重要的管弦乐曲——三首《夜曲》（Noctumes）中继续沿用这一方法。

这部作品的创念与我们现在从其曲式中所了解到的大不相同。快到 1894 年（这年在布鲁塞尔举办了整场是德彪西作品的音乐会）年底时，德彪西在写给比利时小提琴家伊萨伊（Eugène Ysaÿe）的信中说："我正在为小提琴与管弦乐团谱写三首夜曲，那是为你而写的。第一首是为弦乐而作；第二首为三支长笛、四支法国号、三支小号与两架竖琴而作；第三首则是上述二者的结合。"他接着写道："事实上，这是用单一音色做出多种改编的一个试验，像绘画中对于灰色的研究。"

乐曲的标题可能受到德彪西非常仰慕的惠斯勒（Whistler）题名为《夜曲》的绘画的暗示。作曲家进一

步说明："《夜曲》这个标题要从概括的，特别是从装饰性的含义上来理解。因此，它指的不是通常所说夜曲的形式，而是夜曲一词所提示的光的各种印象和特殊效果。"

对于音乐家们而言，这个词主要是指由爱尔兰作曲家费尔德（John Field）首创，肖邦又有所发展的，一种相当短的、浪漫的、富于表情和装饰性的钢琴曲曲式——在任何意义上都不必一定是夜间的音乐。喜欢阿拉伯风格的德彪西在设计这部作品时可能心里想着肖邦，打算按照他自己的方式去探索一种不用钢琴而用独奏小提琴的装饰风格。两年以后（即1896年），德彪西再次写信给伊萨伊，说他宁愿将《夜曲》的首演延后，而一直等到伊萨伊能够在布鲁塞尔举行首演。他是否已完成一个小提琴与管弦乐团版本的总谱？从没有人看到过。我们所知道的，就是德彪西在1897～1899年之间谱写的或改编成我们现在所知道的《夜曲》，这是十足的管弦乐形式，而没有独奏乐器。作曲家兼指挥家谢维亚（Camille Chevillard）于1900年在巴黎的"拉穆勒音乐会"（Concerts Lamoureux）上指挥了这次首演：这次只演出了两首——《云》（Nuages）和《节日》（Fêtes）。全曲则直到隔年才得以听见。

洛克斯皮瑟（Edward Lockspeiser）在他写的作曲家传记[1] 中指明，《夜曲》的创意早在为伊萨伊谱写的小提琴与管弦乐曲时就产生了。他认为《夜曲》的创意与《黄昏景色》（Trois Scènes au Crépuscule）密切相关，德彪西于1892年曾提到《黄昏景色》，说“它差不多已经完成了，那就是说，配器已经完全设计好了，只剩下写出总谱”。洛克斯皮瑟相信这就是《夜曲》成形的第一个形式。假如真有其事，我们也无从知道它们和最终发表的版本相似到何种程度，因为总谱已经找不到了（如果曾经有过的话）。我们对于该曲那个版本的了解，并不比我们对小提琴与管弦乐团乐曲的版本更多——如果它们之间确实有关系的话。然而，我们知道，这三首《黄昏景色》显然是受到雷尼埃（Henri de Règnier）一组同名诗的启发，其中一首诗的意象与小号、长笛等乐器合起来，很可能激发《节日》的灵感（雷尼埃后来一首名为《祭礼前夕》〔La Vigile des Grèves〕的诗也与此有关，其中提到“一个长笛的进行”和“发怒似的铃鼓与高亮的小号声的光辉”）。我

---

[1] 洛克斯皮瑟，《德彪西：他的生平与意向》（Debussy: his life and mind，伦敦，1962和1965。）

们还看到一处提到一个女声合唱团——可能与《海妖》(Sirènes) 有关。瓦拉斯 (Léon Vallas) 在叙述作曲家和他的朋友布热 (Paul Poujaud) 之间的一次谈话时，提到另一个关于《夜曲》起源的依据："在一个暴风雨的日子里，德彪西和布热在巴黎一起走协和大桥，他告诉布热说，也是在这样的一个日子，他萌生了交响性作品《云》的构思：他仿佛看见暴风雨驱动着厚重的雷云滚滚；船鸣着汽笛从河上驶过。在和弦慵倦的持续中，英国管奏出的简短的半音主题，描绘了这两个印象。"❶

另外，德彪西在乐曲的一份《节目说明》中曾写到过，《云》描写天空不变的景象和缓慢的云在庄严的移动，逐渐在灰中带白的色调中消逝。受视觉艺术和诗歌影响至深的德彪西，可能受到特纳 (Turner) 的风景画及其光与纯色调那特有效果的影响。对于德彪西而言，特纳这位所谓印象画派的先驱乃是"艺术世界中最伟大的神秘效果的创造者"。但是他不喜欢给他的音乐贴上"印象派"的标签。在普遍的见解中，印象派这个词指的是某种含糊、不精确、和暗中摸索的东西 (与德彪西

---

❶ 洛克斯皮瑟引述，见前引文。

乐曲明确而审慎推敲的织体恰相对立)。印象主义一词比较正确的定义，应是复制瞬间的直觉感受来描绘现实(直接的，但并非是十分明显的色彩与形状的印象)，表达明确，但不拘于风格上的仿效。我们在印象主义与德彪西的音乐之间一定能找到类似的东西。

乐思的联想可能使音乐作品具有更丰富的感染力，但归根结底，最要紧的还是音乐本身，无论是李斯特(Liszt)的《愁云》(Nuages gris)，或是门德尔松(Mendelssohn)的《芬格尔山洞》(Fingal's Cave)序曲，还是德彪西的所谓“绘画”音乐。在音乐上，《夜曲》的第一首——《云》开头几小节被认为与穆索尔斯基联篇歌曲《暗无天日》(Sunless)中的一个乐句相似。形式无疑也是相似的，但在穆索尔斯基的歌曲中其效果和感觉却全然不同，它由三度和六度组成，而不像德彪西的乐曲那样由三度和五度组成，对于德彪西，乐思大概是他漫不经心地在钢琴键上徘徊时从指尖涌出来的，那时他可能无意识地想着穆索尔斯基(德彪西对他是那样地尊重):

谱例 6



乐章似乎是自然地从这个开始的乐思形成的，木管乐和弦乐（加了弱音器并更加细分）的织体形成对比，英国管的乐句明显地从它那不连续的旋律动机中出现：

谱例 7



有一个对比的五声音阶主题：

谱例 8



首先由长笛和竖琴奏出，接着是独奏大提琴、中提琴和大提琴在高八度音中奏出，让人感到像开始的乐思那样有漂浮感。先前的一些材料最终分散了，而云则在浅淡的曲调中化为茫茫一片……总之，这是作曲家最有个人

特色的乐章之一。

《节日》，《夜曲》第二首，在曲式和内容上都是鲜明的。天空晴朗无云，万物盎然而充满生机，显得色彩缤纷。据说德彪西曾对他的朋友布热说，他追忆旧日在布伦森林狂欢的快乐人群，还有一支以前的国民自卫军的鼓号乐队敲着鼓，由远而近地走过来后又消逝在视线之处，从而激发了他谱写《节日》的灵感。也有可能是德彪西想起了法俄联盟时代巴黎的军队行列。不过这种印象是经过作曲家那非比寻常的感受力而转化了的。他对自己的描述是很富有想像力和象征性的："《节日》使我们感受到一种在突然迸射出阵阵闪光的气氛下而震动的舞蹈节奏。这里又穿插着行列的行进（一种光辉夺目的幻象），这行列穿过节日场面，并与舞蹈交融在一起。但背景始终保持不变；节日场面的音乐与闪光的灰尘混合在一起，而进入有秩序的节奏中。"

"和谐的"节奏是由弦乐器在最开始处奏出的，是这段乐曲中一个重要的不变的组成部分：

谱例 9



木管乐器在这个背景上奏出快乐的外向性主题，乐曲第一段全部在这个主题上构成：

谱例 10



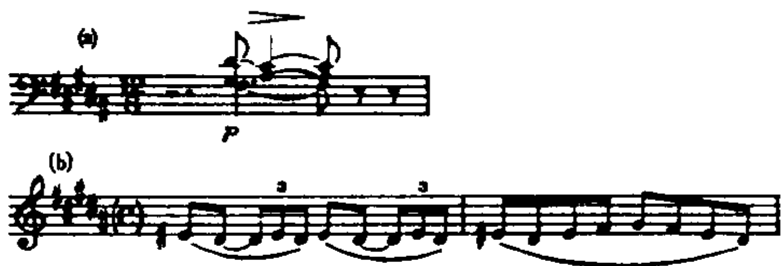
这三首《夜曲》所用的管弦乐团基本上由十一件木管乐器、四支法国号、两架竖琴以及弦乐器组成。在《云》中定音鼓有一个或两个重要的寂静效果，而在《海妖》中则加进女声合唱作为重要的音色。至于《节日》，则除了定音鼓之外还用了三支小号、三支长号、钹及小鼓。在《节日》中以新颖而惊人的方式使用了加弱音器的铜管乐器；细分的弦乐再次成为谱曲时一个正式的特色。原来就是感情洋溢的总谱经过精确细致的推

敲，其效果始终是完整清晰的，主题展开的方式比在《云》或《海妖》中所用的方式更具传统的特点。大约在乐曲进行到中部时，节日场面突然中断，一个有规律颤动的节奏在背景中柔和地持续着，一个新的乐思出现了：行列那“光辉夺目的幻象”从远处渐渐走近，并和狂欢的音乐完全融为一体。《节日》最后的一段是反复乐曲开头，以改变的曲式再现、沉落，终至消逝，但始终保持着音乐和节奏的精确与效果。

《海妖》描写“大海及其变化无穷的节奏”，作曲家曾这样写道：“现在，在那被月光染成银色的波浪中，传来了海妖游过时发出的笑声和神秘的歌唱。”如果创作灵感是来自文学，那可能是雷尼埃的诗《洛姆与海妖》（L’Homme et la Sirène）或是斯文朋（Swinburne）的《夜曲》，这两首诗都是描写美人鱼和她们对人类的致命的魅惑。从音乐上来说，它是德彪西爱好装饰，爱好阿拉伯风格的一个例子，就像他在《牧神的午后》中所做的那样，这成为一部作品中最重要的成分之一。乐曲完全没有传统意义上的主题展开。弦乐的颤音和弦，木管乐器的琶音音型，闪烁的竖琴，海妖的歌声（女高音八人，次女高音八人）的处理完全是器乐化的，没有歌词的哼唱，催人欲眠——一切都是宁静的，就像大海本

身，只是在海面上有着变化多端的节奏。基本上，乐曲在一个二度音程上反复（谱例 11），它类似倚音，执着的，第一次在开头（a）以法国号奏出，而（b）段只是使旋律稍有延长：

谱例 11



在起伏音型的上面和下面，在不同的层次上有着变化的音色、柔顺多变的节奏与和声，产生一种令人难以忘怀的、异常美丽和丰富的意象。

德彪西（按照他的习惯）在《夜曲》首次出版之后对其配器做了十分重要的修订。在 1930 年，即作曲家逝世十二年之后，出版了定本，体现了他长年累月所作的修改（写进他自己总谱原稿的修改）。前后差异主要表现在《节日》和《海妖》中。

《海》

我们刚才说到的《夜曲》没有全面的统一性，因为每个乐章的风格与织体彼此相差甚远。但是《海》（**La Mer**）就不是这样了（事实上，那是一个法国人所写的最好的交响曲）作曲家（在总谱上）把它说成是“三幅交响素描”——但是它一点儿也不像素描那样简略。虽然它不是按照传统的形式设计的，但每一首都是完美的、精炼的，是无懈可击的交响曲乐章，当中的一首是诙谐曲——把它们放在一起就形成一部极为统一的作品，事实上满足了普遍理解的交响曲的必要条件：即暗示的力量深远，结构要素（旋律、和声、节奏）具有同等的重要性；多种要素融合为一个有组织的整体，以及使整个乐曲统一化的动机出现在开头几小节中。以这样的一部作品而成为一位法国作曲家真正的代表作，可谓罕见。在更详细地讨论《海》之前，或许我们能找到某种原因说明为什么很难看到令人满意的真正的法国交响

曲。

当圣-桑、十八岁的比才（Bizet）、丹第（d'Indy）、肖松（Chausson）、古诺（Gounod）、迪卡斯（Dukas）和其他一些人写交响曲时，是处在日耳曼人的强烈影响之下，而违反了天性（法国人天生的特点），当然，这还有待论证。我以为，所有我们认为有意义和满意的音乐，无论它属于哪个国家，都是由某种民族特性和来自作曲家祖国音乐传统的启示，常常是微妙而不自觉地结合的结果，这种结合（连同外界影响）产生既属于个人又属于全体的风格与乐思。德奥交响曲首先是作为一种调性观念在其民族背景之下发展起来的，经过鲜明的对比而逐渐扩大其表现的范围；后来又作为一种传达人之浪漫感情的工具，这种情况在马勒（Mahler）的音乐中达到极致。对于马勒，可以说他的全部生涯都没有离开交响曲这个表达感情的媒介，从最简单的到最复杂的方面（全都体验了），从陋俗和浅薄到美丽和高尚。勋伯格在听到马勒的《第三号交响曲》之后，写信给这位同时代的作曲家说："我认为我已经领悟了你的交响曲。我感觉到一个幻灭者的痛苦；我看到善与恶的斗争；我还看到一个受着感情折磨的人努力使自己得到内心的平静。我感觉到了一个人、一出戏和最无情的真

实。"

这一段话似乎是阐明德国和法国音乐之间的根本差异。对于法国作曲家来说，这种观念与本性是格格不入的，为什么？因为拉丁系统的气质是健谈的、坦率的，常常是愉快的，常常是性情急躁然而又宽容的，同时又对人性缺乏信心（这个特点常被误认为玩世不恭，但实际上是一种宽容的现实主义）。戴高乐（De Gaulle）将军曾给普通的法国人下过一条语出惊人的定义："这些法国人，如此煞费苦心地使他的思想有条理但又如此难得见诸行动，这些理论学家总是疑虑不安，这些漫不经心却努力不懈的工作者，这些除了他的家庭及暖和的壁炉之外什么也不喜欢的超级冒险家，这些对亚历山大的诗、燕尾服和王室花园热烈崇拜者却唱通俗歌曲，不修边幅并在他自己的草坪上乱丢垃圾……这些变幻无常的、不坚定的和矛盾的人。"

法国人在较小型的乐曲中能作出秩序和精确，但觉得没有必要或不愿意去经受大型的、统一的音乐结构所需要的巨大精神律条的约束。法国人那敏锐的现实主义意识会以不喜矫饰为自己找到借口。法国音乐的特征是形式简洁、思想感情明确、细致精湛的技术。在法国风格中，我们还看到一种未被复杂化的、快乐而回避痛苦

的爱情—— 一种耽于情欲的对音乐本身的享受，一种对音响本身很多色彩的享受，没有任何日耳曼式的罪恶感。其背景是库普兰（Couperin）和拉莫（Rameau）的精神，他们的敏感性、魅力、熟练的触键以及基本简单的语调，都说明其精神是贵族的、宫廷气派的，而不是“为人民”的；其深奥、机智，相当符合上流社会之所好——智慧与理性的音乐而不是反省与抽象的音乐。对于德彪西来说，另一位伟大法国作曲家柏辽兹的大型结构音乐是令人讨厌的。他把《幻想交响曲》（Symphonie Fantastique）描写为：“那是一部浪漫热情的狂热之作，它的音乐竟能毫无顾忌地阐释如此过分的场景，令人惊愕。”德彪西找到了他自己的、无可反驳和令人不得不服的表达形式，其中的大型结构十分令人心服：这一点在《海》中得到最清楚的证明。

现在让我们更仔细地来看德彪西的这部管弦乐名作——他那最具个人特色和最有代表性的管弦乐作品。作品的背景是他童年时代即已建立起来的与大海之间的密切关系。作为水手的儿子，他始终为他父亲远航异乡的故事而着迷，并且想着自己有一天也能成为一名水手。虽然他发现那种生活是难以忍受的，然而他对海仍然一往情深，海成了他创作灵感的泉源，其中包含着对海的

记忆、想象，和来自其他类型艺术作品的影响。特纳关于海的绘画深深打动了他，在1902年和1903年前后他出访时，在巴黎和伦敦国家画廊的画展上看过这些画，正值他开始谱写《海》的前后。想必他也知道爱伦坡（Edgar Allan Poe）的著作中关于海的生动描写。另一个重要的影响来自日本人——尤其是葛饰北齐（Katsushika Hokusai）和安籐广重（Ando Hiroshige）这两位画家的风景画和海景画，他们的画在巴黎风行一时并对当时的艺术产生了强烈的影响。《海》的大总谱出版时，封面设计（按照作曲家的要求）是复制葛饰北齐的版画《神奈川的浪谷》（The Hollow of the Wave off Kanagawa），它的细致风格、个人的装饰风格以及强有力的气氛都十分切题，令人叹赏。德彪西像特纳一样有过海上暴风雨历险的经验。我们知道他受特纳作品的影响甚大，而且很可能是那位画家关于海的绘画促成他创作《海》。当德彪西谱写这部作品时，他说到那被唤醒的“无穷回忆”——“比真实的海更有价值，真实通常给人太沉重的思想负担”——已经为《海妖》和歌剧《佩利亚斯与梅丽桑德》中的海的乐曲带来过灵感。在《佩利亚斯与梅丽桑德》（1902年完成）中那种在风格和表达方法上的自我限制之后，德彪西谱写《海》时迫切感到必须转

向一种更强壮的、大幅度的和外向的结构，充满多彩的和节奏的力量——结果写出了他特别重要的一部丰富多彩又激动人心的作品。在《海》中不存在模糊和不确切。和声的精妙，色彩的调和，每一乐章的气氛——一切都表现出极为明确与极有把握的技巧。

(1)《海上——从黎明到正午》
(De l'aube à midi sur la mer)

作曲家最初为第一乐章想到的标题是《嗜血岛旁美丽的海》(Mer belle aux Iles Sanguinaires)。这也是莫克莱(Camille Mauclair)一篇短篇小说的题目，小说显然是1893年出版的。作曲家最终决定把这一乐章叫做《海上——从黎明到正午》，令人误以为那是一首不折不扣的“标题”音乐(同样惯于苦心推敲标题的萨蒂〔Erik Satie〕在开德彪西的玩笑时，说他非常喜欢它，特别是差一刻十一点的那个时刻)。无论存在着任何音乐灵感或联想，德彪西的音乐永远是自给自立的。不过，尽管其形式和内容本身是有力的，我们也和作曲家一样，是以多方面的因素为背景，把它看作是多种艺术的结合，也是自然与艺术的结合。

在《海》中使用了全编制交响乐团——以两架竖琴

和英国管为重要的音色成分。在鼓的轻声滚奏和低音提琴的 B 音持续音上，乐曲开头以五声音阶象征东方升起的太阳。两个重要的主题成分出现，除了出现在此处的结构之外，它也出现在末乐章的结构中（谱例 12）。

谱例 12

(a) Vl. I and II

pp

p Ob.

Cl.

p

pp Bns

Timp. and D.B.

(b) Cor A. and Tr.

pp

Vlc. and D.B.

pp (con 8va)

più pp

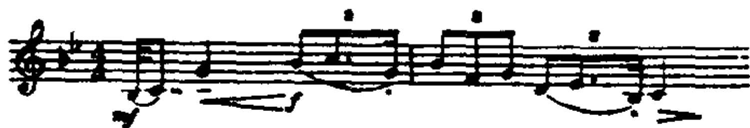
前奏径直进入东方情趣更为明确的第一个主段（中板，不缓慢）：弦乐是波纹涟漪的织体，木管乐器奏出的五声音阶波浪型（连续五度），竖琴声部的琶音音型，结合而成为一种加美兰（gamelan）式的响亮，衬托着四支法国号以八度音奏出的主要主题（谱例 13）。

谱例 13



这个对比段构筑在一个显著的三拍子音型上，以暗示海那缓慢喘息的运动：

谱例 14



最初用大提琴奏出的乐思（分为四个声部）富于变化地发展到高峰，后来又平息下来回到先前的素材中（谱例 13 的一部分），一个由英国管与两把独奏大提琴齐奏的、持续而恬静的经过句。由此又引向一个由法国号和巴松管奏出的庄严的和弦式经过句，隐含着敬畏和无垠巨大的内涵（这个乐思在末乐章的结尾再次展开），而

谱例12(a)的节奏音型在乐章有力的结尾中再次强调。

(2)《浪花的游戏》(Jeux de vagues)

这一乐章的结构比外乐章的结构要复杂得多。就整体而言，它以诙谐曲的形式表现光在水面上迅速闪烁的游戏，他采取了迅速变换的音型——对于传统观念的发展部而言，它的变化和重复太快，因而就成了一种不连续的、装饰性的，和从瞬间到瞬间的织体，在某种程度上说是有新意和前瞻性的。此外更把音色当做结构中的基本要素。那是德彪西非凡天才的标志，表明他有能力把构成这个乐章的那极其多样的织体和音色，那变化不停的调性结合成为一个统一体（后面介绍《游戏》〔Jeux〕时有最好的例子说明这个过程）。欣赏这一乐章的一个方法是，只要放松自己，任凭变化多端、精致而令人愉快的音响对你产生即时的影响。要想更确切地尽述其详是困难的，但可以尝试获得一个整体的概念。德彪西认为，动机（富于想像力的乐句）是创造性的力量，而建立作品结构的方法则是个人的和非传统的，这通常是和正规的纲领相对抗的。布莱兹（Pierre Boulez）用以下的话表达了这个难点："一个主题的组成部分是在另一个部分提出来的时候明确的；加上另一个乐句我

们就得到一个曲式的开端；加上更多的材料我们就有了结构。”

谱例 15

(a) (Animé)

p etc

(b)

tr tr

léger p p p

(c)

p expressif

(d)

(e)

(f)

p gracieux et léger

(g)

p

主要主题材料或许可以概括为谱例 15 所示的那种样子。在长笛与竖笛奏出的一些不规则的半音音型之后，快速反复的小号音符的一个小节，引向最初由英国管奏出的主要动机之一(a)。这个乐思的展开突然被三支加了弱音器的小号以很强地奏出的三连音和弦音型所打断。这时水面忽然起了变化。我们听到一个由弦乐器与木管乐器奏出的柔和而生动的乐段，其主题音型(b)以后将有重要的作用。竖琴采取全音滑音(whole-tone glissandi)；长笛与竖笛快速地反复着为另一个重要主题音型(c)伴奏的和弦，该主题音型由英国管奏出。紧随其后的前四个音符的曲式变成一个三十二分音符的固定音型(d)在木管乐器与弦乐器之间经过，而此时的结构是非常自由和富于装饰性。织体和配乐艺术—— 一切都极其精美。独奏小提琴的节奏和旋律(e和f)，使乐曲结构中的某些基本成分明朗化。双簧管召回第一个重要的主题(a)，接踵而来的就是大提琴那富有表情的返奏，它回到英国管动机(c)的第二个动机——同时木管乐器寻觅着并交替着(e)的节奏型式。这些成分全都以非常自由和装饰性的风格而展开。随即，是靠近乐章开头曾听过的素材(b)的一个新变形。此时，有一个与新的表情乐句(g)结合在一起的，颇为意外地按照传统风格进行的，相

当冗长的“发展部”——完全在不变的持续音(升 G)上进行模仿的展开,暗示在运动的表面下那不变的静水流动。只有在最高峰处持续音才有了变化,音乐突然平息下来,转入如低声细语的打击乐,在这低声细语上面,各种独奏木管乐器(包括加弱音器的小号)汇集成在平静中再现的第一个前导主题(a)的片断。

(3)《风与海的对话》(Dialogue du vent et de la mer)

(由持续的木管乐与加弱音器的铜管乐描绘的)风从喧哗的汹涌上升的海浪向下吹来，这就是被转化为意味深长的音乐语言的第一个明显意象。在本乐章中有许多主题材料是直接取自第一乐章——使这部作品给人浑然一体的感觉。在《浪花的游戏》之后，乐曲结构显得比较明朗化了。加弱音器的小号（强的，有表情的）从靠近乐曲开始处再次引入一个动机（谱例 12b），而结构上也由以前的节奏的二音符音型（谱例 12a）构成。紧张度强烈地增加，引向一个描写风的主题（作曲家独有的鲜明特色）——持续的，柔韧的——最初由双簧管、英国管与第一巴松管奏出，下面由弦乐器低声奏出的断续的波浪音型作衬托（谱例 16）。之后，这个主题广阔地展开，第五小节以舞蹈般的节奏进行着，它不断

谱例 16



变化并且成为乐曲发展中一个独立的节奏。我们听到第一乐章庄严和弦乐段的另一种处理，在这里它被用在总结与尾声中，敬畏与喜悦的感觉结合在一起，受大海启示而产生的节奏与旋律的音型统一在单一的意象之中。这个最后的阐释坚定地保持着降 D 大调的调性，但是其中包括着富有特色的增四度音程。

《海》完成于 1905 年："3 月 5 日，星期日下午六点"，作曲家在总谱上写上了这一句。过了七个月，在 10 月 15 日那一天于巴黎的拉穆勒音乐会上首次演出，谢维亚担任指挥。这部作品引起了极其激烈的争论。一位评论家说它表达出宏伟庄严和优美精致；另一位又说

它“一如植物标本那样毫无生气”。斯特拉文斯基在他的一本言论集里，回忆德彪西曾对他谈到《海》的首演：“小提琴手们在排演时把手帕挂在琴弓的尖端以示嘲笑和抗议。”

风格与乐思

乐曲的曲式可以有许多独特的风格，但从根本上看它是对比的综合。这意思常常是指以细致的笔触和直觉的处理把各种好像无关的素材调和在一起；其结果可能是一个令人满意的、富有意义的整体。德彪西在《海》中成功地达到了这样的综合，而这部作品被视为“纯音乐”：无论它描绘的是海或是勃艮第（Burgundy）的乡村，这都无关紧要；而且，从作曲家写的一封信来判断，德彪西很可能也认为这不是主要的。重要的是使一个基本上是镶嵌而成的结构有了一个全面的设计和意向。这个过程在《海》中表现为一种浓缩的句型和管弦乐色彩，这是一种新颖的方式，在第二乐章尤为明显。

德彪西的风格是以一种激进的、极为敏感的方式来处理和声、旋律、节奏与曲式，它寻求流动和自由（从不拘泥于规律），与声响的材料保持直接的官能接触，以感受瞬间的意义，把这瞬间的感受表达出来。德彪西

最初抵制德国的浪漫主义，追随古诺和马斯奈（Massenet）研究真正法国式的风格，那是抒情、优雅的并带有轻松愉快的气息。举例说，人们最先就是透过调性的扩充和精巧的小节群的配置，而了解他在早期歌曲中的独创性。俄罗斯的影响，教会调式，在罗马听到拉索斯（Lassus）的复音音乐，在巴黎听到东方色彩的音乐，佩德雷尔（Pedrell）收集的民歌等——在旋律与和声中可以看出这样一些影响，即在他的风格中有外来因素的影响，以及即兴的、阿拉伯式的作曲习惯（好像是“不一定要把音乐写下来”）。除此之外更有瓦格纳的巨大影响，此人的半音和声改变了调性的逻辑与构成因素，这些深深影响德彪西，就如它们深深影响了布鲁克纳和马勒一样（尽管产生的结果完全不同）。勋伯格曾经写道：“后果之一即所谓印象主义的和声运用，尤其是德彪西的实践。他的不带构成意义的运用和声，常常满足艺术家表达情调和绘画色彩的需要。于是，虽然与音乐无关，但情调与绘画也就成为结合在音乐功能之内的构成要素了；它们产生了一种感情理解力。”[1]

---

[1] 勋伯格，《风格与乐思》（Style and Idea，纽约和伦敦，1951）。

勋伯格说，所谓不带“构成意义”，就是把德彪西的方法与古典和浪漫的设计中的调性对比的传统方法相并列。不过，实际上，德彪西的音乐结构有其本身的逻辑与特征，从纯音乐方面来说是完全无可非议的，不管它们那超出音乐之外的“情调与绘画”的联想如何。调性扩展了，调子的情调更加流畅（通过调式和快速而频繁的转调），是一种接近即兴（而不失去目的）的灵活风格，也是对于织体与音色所作的探索。这一切也常常反映在不规则小节群和不规则节奏当中。乐思的自由联想必须统一起来。作曲家个人的和声特色包括运用音阶中的增四度和减七度。九和弦被看成是协和和弦，是在比较不和协的和声之后出现的平静。除了瓦格纳的《特里斯坦与伊索尔德》（Tristan und Isolde）之外，他的《帕西法尔》也在多方面对德彪西产生了非常明确的影响：它用管弦乐色彩的融和来阐明他的乐思（就像斯特拉文斯基在他的早期音乐生涯那样），运用装饰、内切分音、持续音，以及许多特殊的效果，例如高而轻飘的和弦等来阐明他的乐思。我们提到过爪哇的加美兰音乐，提到它那丰富而非人格性的打击乐的性质，屡屡反映在德彪西的钢琴曲——因此也就反映在他的管弦乐曲的织体中，因为大约自《海》写成的那个时候起，钢琴

与管弦乐团就成为表达他音乐想像力同等重要的工具。

风格即其人（Le style，c'est l'homme）——每个法国人都知道的格言——实在是不正确的。单是风格还不行，还要风格与乐思不可分离地结合在一起，才能造就伟大的艺术家。有创造力的艺术家通过自我表现，把自己的价值观传达给别人（我们可能赞同也可能不赞同的）。对于作曲家而言，这价值观可能是纯音乐和美学方面的，或者是包容更广阔想象的一部分。像蒂皮佩特（Michael Tippett）这样的作曲家，是透过他们那个时代最根本的社会问题来观察他的艺术。德彪西则在柏辽兹和李斯特的浪漫主义传统中，从绘画、雕刻、诗歌、文字、音乐里找到最初的创作激情——所有这些都是他与密友，作家勒威（Pierre Louÿs）所共有的一幅极敏感的、享乐主义绘世图的一部分。无论是什么样的激情和联想，作为结果而产生的音乐永远有它自己的涵义。他完全知道，如果不求助于现在的程式而创作大型乐曲是多么困难。他一生始终憎恶学究式的清规戒律。那是一种感情上的困扰，影响了并妨碍他写出一个明确、朴素而完美的结束。德彪西总是力求不重复自己。他说：“人们的技巧必须按每一件作品的需要而重新设计。”斯特拉文斯基的想法相同，他说他在每件作品中都要更新

自己的思想。毕加索（Picasso）也一样：“每当我开始绘画时，我都觉得自己好像投入一片真空。”

《映 像》

考虑到上述观点，我们大概就会正确地了解德彪西谱写的下一部重要的管弦乐曲了。在达到《海》的成就之后他朝向没有探索过的领域前进——用音乐来解释更广泛的事物，这是德彪西独具的特色。德彪西说他在《映像》（Images）中要寻求一种“逼真的效果”；这是一部“由色彩与节奏组成的”乐曲，然而比起他以前的任何作品来，其织体更为丰富，抒情展开的范畴更为宽敞。在技巧上肯定没有衰退：作曲家是处在他的创作力高峰——这在他后来的《游戏》中也同样表现出来。感情的范围也扩大了：我们强烈地感觉到其中心是作曲家的个性，但范围更为宽阔、豁达，以探索英国、西班牙和法国三个不同国家的精神为特征。作品以一种直接启发人们感情和形象思维的方式，引用了民歌或具有民歌性质的素材，如《基格舞曲》（Gigues）中的“划船”（The Keel Row），和《春之回旋

曲》（Rondes de Printemps）中的两首法国曲调。不过，这种引用完全达到了统一性，并且与超越其原有性质的含义相融和。外在的“逼真”和作曲家内心世界的想象是结合在一起的。这部作品没有什么限制或矫揉造作，也没有附庸风雅之处：所有德彪西艺术当中最好的和最深邃的东西，都以高超的技巧汇合到这里，充分地发挥了他的才能。

在这部作品里，管弦乐团的音色比德彪西以前所采用的范围更大。《映像》的管弦乐团的全部乐器有：两支短笛、两支长笛、两支双簧管、抒情双簧管、英国管、三支竖笛、低音竖笛、三支巴松管、低音巴松管、四支法国号、四支小号、三支长号、土巴号、定音鼓、钹、小鼓、铃鼓、响板、木琴、钢片琴、钟、两架竖琴和常规弦乐器。人们没有料到，《伊比利亚》（Ibéria）和《春之回旋曲》两个乐章最初竟是为两架钢琴谱写的钢琴作品，而且在1905年就是这样发表的，那正是《海》首次上演的那一年；《基格舞曲》最初的完稿是一首钢琴二重奏。不过，到了1906年，德彪西许诺在当年年底把管弦乐形式的三首一组的乐曲交给他的出版商。其时他正为计划中的、根据爱伦坡的《乌雪尔一家的没落》（La chute de la maison Usher）而创作歌剧等其

他工作分神，结果，完成管弦乐曲《映像》三首不得不延后了。作曲的顺序是《伊比利亚》（1906～1908），《春之回旋曲》（1908～1909）和《基格舞曲》（1909～1912），每一个乐章都分别举行了首演式。虽然它被构思为一个整体，但只要我们愿意，每一个乐章本身都可以自成一体而独立于其他乐章之外：它们之间没有直接的音乐关系。三个乐章中最有名的是《伊比利亚》，常常单独演出；由于乐曲本身是分为三个乐章，它仍然具备一种完整感。

No.1《基格舞曲》

虽然在作曲和上演的顺序上这一乐章都是三个乐章中最后的一个，但德彪西仍然把它当做《映像》的第一个乐章来发表。它的标题原先叫做《悲伤的基格舞曲》（Gigues tristes）——语词矛盾（基格舞曲本来是一首欢快的三拍子英国舞曲）而仍然能够圆满地传达这首乐曲不明确的情调。卡普莱（André Caplet，作曲家和指挥家，曾帮助德彪西完成谱写《基格舞曲》总谱的工作）曾主观地描述乐曲的特点说：“一个痛苦的心灵……一个受伤的心灵……在痉挛般的战栗之下，在为突破限制

而作出的突发努力以及可怜的、扭曲的面目等一些起着伪装作用的表相之下，我们看出……悲哀的心灵……无穷的悲哀……"❶

两个主要主题中的第一个用上了如泣如诉的抒情双簧管（oboe d'amore），更加突出了心灵的悲哀。我曾试图通过英国民间歌舞协会（English Folk Song and Dance Society）去探索德彪西想要采用的那些确定的（或者他可能记错的）民歌旋律；但看来是找不到这样的旋律。民歌专家劳埃德（A. L. Lloyd）觉得这个乐章是一件漂亮的模仿品，并且评论说❷："德彪西对于这样的材料有极好的直觉。曲子最后的乐句是英国（以及全欧洲）民间歌曲——《喝醉的水手》(The Drunken Sailor)、《北方的雄鸡》（Cock of the North）等等——中常见的，不过德彪西在这里的运用则可能是出于他对五声音阶乐句的爱好。"（谱例 17）

❶ 洛克斯皮瑟引用，见前引书。

❷ 见致作者的一封信（1974 年 1 月 30 日）。

谱例 17



“痉挛般的战栗”是针对德彪西引用改编《划船》(这主要是泰恩赛德〔Tyneside〕地区的一支舞曲）时那奇异的风格所作出的主观反应。德彪西这首乐曲的灵感最初似乎是来自魏尔伦的一首名为《大街》(Streets）的诗。诗的开头是：

> 我喜爱她那美丽的眼睛，
> 比天空的星星更为明亮，
> 我爱她那双调皮的眼睛。
> 让我们跳起基格舞！

据说魏尔伦在伦敦餐馆区老康普敦街和希腊街拐角处的小酒店里写下了这首诗。巴黎圣热尔韦歌唱团（Chanteurs de Saint Gervais）的指挥博尔德（Charles Bordes）于

1890年以《基格之舞》(Dansons la gigue) 为题把这首诗改写为歌词，配上《划船》的曲调——这个情况德彪西想必是知道的。

卡普莱对乐曲的最终成果贡献多少我们不得而知。卡普莱自1907年即与德彪西交好，并协助他完成了若干管弦乐曲总谱的配器——包括《基格舞曲》。作为一位作曲家，他受德彪西的影响甚深，并且全面地赞赏德彪西的作品。很有可能，德彪西在钢琴二重奏的版本中曾相当完整地表明他希望如何为这支曲子配管弦乐，而卡普莱则只是扮演一个颖悟的誊写员的角色。

英国对于德彪西来说是很重要的。他早在1887年就访问过伦敦。1902年他肯定在伦敦，是应梅塞热 (André Messager) 之邀而去的。他于1905年在伊斯特本 (Eastbourne) 一家旅馆中完成了《海》的总谱，那是在他的妻子企图自杀的丑闻以后，他与巴尔黛 (Emma Bardac) 逃避到伊斯特本。1908年他在女王大厅指挥《牧神的午后》和《海》，同年稍晚再次又在柯芬园剧院指导《佩利亚斯与梅丽桑德》的排演。特别是两位女歌唱家，蒂特 (Maggie Teyte) 和加登 (Mary Garden) 演唱他的乐曲神会默契。总而言之，他和英国的个人相通之处远比西班牙要多（但是西班牙却是日后梦想中的世

界)。

《基格舞曲》的前奏以其分部弦乐器的和声、竖琴的滑音以及钹的柔和滚奏，让人感觉到莫奈朦胧的风景画。而第一长笛吹奏出以《划船》的开头音符为基础的全音音型，引向由抒情双簧管奏出的第一主要主题——柔和而忧郁（谱例 17)。节奏很快就变成了舞蹈的节奏，木管乐器奏出被修改了的《划船》，有点儿不祥味道的改写。这支曲子就由这两种旋律的对比与混合组成。大约演奏到一半（总谱中的 figure 10）的时候，抒情双簧管开始吹奏另一个富有表情的旋律，这旋律作为一个对位旋律而发展成一个源自《划船》的、萦绕人心的弦乐节奏型。这成为发展部的重要部分。在快速的“渐弱”和返回到前奏与第一抒情双簧管段落的气氛，由两支短笛和一把独奏小提琴（演奏非自然和声）结合钹的滚奏（用定音鼓槌奏出）奏出一个单独的“突强”高音，使乐曲达到了惊人的、奇异的顶峰效果……总之，这是一首奇妙而令人难忘的曲子，糅合着优美、忧郁和特殊的风格，其方式虽令人不安但肯定是富有意义的。

No.2《伊比利亚》

许多十九世纪和二十世纪的作曲家都被西班牙的生动色彩和节奏风格的魅力所吸引，这种感受则反映在他们的作品当中：例如李斯特的《西班牙狂想曲》（Spanish Rhapsody）、格林卡（Glinka）的《阿拉贡霍塔》（Jota Aragonesa）和《马德里之夜》（Night in Madrid）、林姆斯基-高沙可夫的《西班牙随想曲》（Capriccio espagnol）、夏布里埃（Chabrier）的《西班牙》（Espana）、拉罗（Lalo）的《西班牙交响曲》（Symphonie espagnole，为西班牙小提琴家萨拉萨特〔Sarasate〕所作）、比才的《卡门》（Carmen）、拉威尔（Ravel）的《小丑的晨歌》（Alborada del gracioso）和歌剧《西班牙时钟》（L'Heure espagnole），以及伯纳斯（Lord Berners）和沃尔顿（Walton）的讽刺风格的曲子。法国的作曲家们向来特别热衷于从比里牛斯山的那一边汲取要素。在多数情况下那只是皮毛地接受西班牙通俗音乐——波罗舞曲（polo）、哈巴涅拉舞曲（habanera）、马德里女人（madrileñas）、霍塔舞曲（jotas）等的某些表面特征。然而德彪西并非如

此。

虽然德彪西仅有一次跨过法国-西班牙国境，在圣塞巴斯蒂安（San Sebastián）消磨了几个小时（他在那里观看斗牛），他却能写出像《格林纳达的黄昏》（Soirée dans Grenade，1903 年）那样的乐曲，对此，法利亚（Manuel de Falla）说："整首曲子，甚至细微末节，都让人感受到西班牙的特征。"❶ 特朗（J.B.Trend）教授在他写的法利亚的传记里❷ 甚至说："是德彪西揭示了安达卢西亚（Andalusian）音乐的灵魂内涵，而这些内涵是生于斯长于斯的法利亚也未能清楚地看出来的。" 1906～1908 年之间，当德彪西正在写《伊比利亚》的时候，他了解了阿尔贝尼斯（Albéniz）的钢琴套曲第一册——《伊比利亚》；他还了解了佩德雷尔收集的西班牙民歌集。由此他感觉到他和西班牙音乐之间有一种自然的共鸣——以致他竟能如此完全地吸收和同化西班牙音乐的特色，从而变成自己风格中天然的一部分。德彪西在《伊比利亚》中所用的主题并不是照搬西班牙的

---

❶ 《德彪西之死》（Le tombeau de Debussy），《La Revue Musicale》，1920 年 12 月，巴黎。

❷ 特朗，《法利亚和西班牙音乐》（Manuel de Falla and Spanish Music，1929 年，伦敦）。

民间音乐，而是取自西班牙音乐“灵魂”中的原始素材。这是访问在巴黎表演深沉歌（cante jondo，这是安达卢西亚地区歌曲和舞蹈的一个类型，是调式的，很多装饰的，其风格和结构在许多方面都带有一点儿东方色彩）的、来自塞维尔（Seville）和格拉纳达的歌手时，演员和舞蹈家激发了他的想像力。不仅是德彪西被西班牙的音乐所感动，而且他自己对西班牙的音乐发展也产生了影响。法利亚认为他1907年的访问巴黎和他与德彪西的相遇是他音乐生涯中的转折点。那时，西班牙音乐的难题是作曲家们难以找到满意的大型曲式，使他们民间素材的独特风格能运用在其中而不会失去其本身的特性。而德彪西的《格拉纳达的黄昏》（钢琴曲《版画》中的第二首）不仅提出了一个可行的解决办法，而且提出了所谓的“印象派”风格，它摆脱传统的模式，好像是为西班牙音乐未来的发展打开了可能的途径。“这首乐曲是由一个外国人几乎完全凭着他的想像力天才写出来的，”法利亚写道，“想想这个事实，人们就知道，《格拉纳达的黄昏》那令人难忘的记忆和感人的力量绝对是一个奇迹。”[1] 德彪西在《伊比利亚》当中表现得

---

[1] 法利亚，见前引书。

更为深刻。据法利亚所写的，德彪西并不是要写西班牙乐曲，“而是要用音乐来表达西班牙在他内心唤起的联想”。法利亚结论说，他成功地做到了这一点。德彪西的《伊比利亚》必定给了法利亚巨大的影响，给他提供了无与伦比的范例。次年法利亚在巴黎发表的《西班牙乐曲四首》（Four Spanish Pieces）是愉快的曲子，但相较之下显得平淡。直到 1916 年《西班牙花园之夜》（Nights in the Gardens of Spain）的演出，才确立了法利亚是一位作曲家的地位——然而，在技巧上和乐曲引发联想的方式上，仍然有着大量属于德彪西的东西。

德彪西的《伊比利亚》分为显然不同的三个部分，各冠以不同的名字，表现村民们在阳光眩目的正午奏起音乐，安达卢西亚夏夜浓郁的芳香，以及假日早晨越来越热烈的狂欢。

(1)《街头巷尾》(Par les rues et par les chemins)

曲子一开头人们马上就明白了，德彪西（用法利亚的话说）不是用西班牙的手法，而是用西班牙的心灵在写曲。他还充分地运用他所擅长的精妙的和声与节奏，以及色彩丰富而敏感的管弦乐织体。我们立刻被投入一个德彪西式的，以响板和铃鼓击拍的“有秩序的”节奏

型。竖笛吹奏的一般主题是一种塞维尔风格舞曲，并让人想起法利亚的“在灿烂闪耀的阳光下听到的乡村歌曲”。

谱例 18



本乐章中丰富的旋律和节奏素材大多是从这个片断衍生出来，第二个小节包含着一个有些矫饰但却是典型的西班牙旋律老调，不过我们从未发觉德彪西有任何明显处理的痕迹。如果我们把第四小节和第五小节放在一起来分析，它们是表明了西班牙乐曲中在 6/8 和 3/4 拍之间那种特有的含糊不清——德彪西在本乐章中所巧妙利用的一种感觉。下面是一个主题的变体：

谱例 19



旋律性乐句在愉快而精细控制的变化中，不断地从一组乐器传到另一组。双簧管和中提琴奏出一个对比的主

题，它像是谱例 19 的扩展，在“夜的芳香”这部分中也能听到：

谱例 20



法国号开始后引进一个以进行曲速度插进来的节奏变体，然后由整个管弦乐团（用某些对位-旋律）予以展开。接近结尾时，主要主题以新的处理方式重现，在一个更有力的陈述之后，乐曲便逐渐消失了，相当类似《节日》结尾的处理。

(2)《夜的芳香》(Les Parfums de la nuit)

安达卢西亚之夜那醉人的芳香再现于梦境般的氛围之中，而色调更为精美。双簧管衬托着闪烁的音乐，以全音音阶奏出一个富于表情的哈巴涅拉舞曲的主题。木管乐的潺潺之声，弦乐的滑奏和弦并没有扰乱那敏感的柔情倦意，主题片断在其中飘忽不定。分部的中提琴和大提琴接过哈巴涅拉的节奏，而双簧管则奏起来自前一乐章谱例 20 中的乐曲；接着，分为多声部的弦乐整体奏出这个丰富的和弦式变体。真正的哈巴涅拉风格随着

弦乐突然的激昂而进入对比。最初这是断断续续的，然后（以三度）变得生动活泼和更加强烈起来，达到一个有表情的高潮而后归于平静。缠绵的旋律片断成为无比精妙的接替经过句。隐约的钟声与加了弱音器的小号声，加在弦乐和法国号奏出的全音织体的两个小节上面，暗示富有节奏感和欢快的乐曲将在下一部分不间断地接踵而至。

(3)《节日的早晨》(Le Matin d'un jour de fête)

愉快的假日，人群开始了充满欢庆活动的一天。关于乐曲的这一部分德彪西是这样说的："它简直不像是笔下写出来的乐曲！那完全是旭日东升的感觉，仿佛人们和大自然正在醒来。曲中有一段描写西瓜小贩和吹口哨的孩子们——我觉得他们历历在目。"他的想象是如此活跃，虽然他并不熟悉西班牙。这一乐章在结构上常常显示出"没有写出来的"即兴创作的音乐格调。但是德彪西是多么精确地把它完全写了出来！越来越多的喜庆活动的声音和节奏，铃鼓、小鼓和管钟不规则地进入，增加了活跃的气氛，歌曲和舞曲的片断时而出现又时而消失——对乐曲前面部分的回忆，有时是模仿的——这一切都呈现出进行曲风格的音乐形式。第一部分

给人的印象大致就是这样。吉他随意弹的舞曲一闪而过(以后还会重现)。管弦乐团的小提琴手和中提琴手把琴像吉他那样执于臂下乱弹和弦，终于那声音变得清晰而明显起来：

谱例 21

(♩= 112)
Vl. I div.
pizz. mf f
Vl. II div.
pizz. mf f
Vlas div.
pizz. mf f
Vlc div.
pizz. mf f
Bells
f

法利亚告诉我们,西班牙的作曲家们忽视了、甚至藐视这些效果:他们认为这些效果太粗糙简单。法利亚说,是德彪西让人们看到怎样充满想像力地来运用这样的效果。

一支沙哑的竖笛——科普兰（Copland）的《墨西哥沙龙》(El Salón México）中那一支竖笛的祖先打破了庆宴的气氛。很快地，人们听到一个孤独的街头乐师的旋律，但是演奏了一个乐句便被突然打断（在乐曲的这一部分，我们听到了斯特拉文斯基的《彼得鲁什卡》〔Petrushka〕和《士兵的故事》〔The Soldier's Tale〕的预感)。这时双簧管和英国管又重新奏起街头乐师的旋律,发展部变得生动活泼，在舞蹈的旋转中逐渐达到兴奋的高潮（活跃有力的)。

No.3《春之回旋曲》

“这首乐曲，”德彪西谈到《映像》的这一乐章时说，“是难理解的，当然不能像处理四肢都一齐用上(有时只用了三肢，但不过仍然全用上）的粗犷有力的交响曲那样去处理它。”德彪西 1910 年在巴黎指挥了这首乐曲的首次演出，节目单上的一些话表达了作曲家的看法，它把乐曲的风格比作绘画中的复杂线条，把管弦

乐团比作巨大的调色板，在其中，每一种乐器都提供各自的色彩。《春之回旋曲》比《映像》中其他乐章更高度地表达了作曲家独特的想像力，那弥漫在乐曲中的潜在忧郁——怀念的眼泪（lacrimae rerum）——是具有特色的，它与总谱开头时引用的轻松诗句相反：

> 五月永在！欢迎
> 带着原始之风的五月！

德彪西无意中在一本名叫《但丁》（Dante）的书里看到这两行诗，这本书是戈蒂（Pierre Gauthiez）于 1908 年出版的，那年德彪西正开始写《春之回旋曲》。这短诗是十五世纪意大利古典学者波利希安（Politian）所写的舞蹈短歌（Canzoni a ballo）之一的部分法文译文，戈蒂用它来描述托斯卡那（Tuscany）的中世纪之风的五朔节。戴着花环的妇人和少女们排着队，和快乐的跳舞者及乐师们成双成对地欢乐歌舞。整个乡村是活泼愉快的。但是，德彪西在借用戈蒂的《但丁》中也有着卡瓦康蒂（Guido Cavalcanti）的印记——叙事曲（Ballata）——那是诗人在流亡异乡并且充满接近死亡的忧思中写下来的。1909 年 1 月，在离他写完《春之回旋

曲》的总谱还有四个月的时候，德彪西的身上出现了癌症早期征兆，十年后他因癌症而离世。

这首曲子所传达的感情始终是模糊的。一两个小节偶然穿过到一个明朗的主要调性上，但都是非常短暂地存在于一个复杂的织体中，其中能听到简单而愉快的法国民歌曲调《我们不再到树林中去》（Nous n'irons plus au bois，谱例 22a）——它的第一部分——被重新设计，并从和声上改变成为一种完全不同于原来的曲调（b），就像《划船》在《基格舞曲》中的情况一样。这个乐句的增音变体在以长度相等的长音（c）演奏的乐曲结构是很重要的。

谱例 22

德彪西第三次在他的乐曲中采用法兰西民歌（在歌曲《沉睡的林中美人》〔La Bella au bois dormant〕和钢琴曲《雨中花园》〔Jardins sous la pluie，《版画》中的第三首〕里，能更加清楚地听到这首民歌的曲调）。还有几处相当含蓄地引用了摇篮曲《Do，do，l'enfant do》的第一音。

《春之回旋曲》本质上是一首能够唤起复杂感情的曲子，以法国民歌为基础的乐曲，运用小步舞曲的弹奏法——短小的乐句、变化不停的色彩和片断的织体（可以用绘画中的点描法来比喻），来表现人在春天的心境和苏醒的大自然。实际上，在全部时间里每件东西都在迅速地变化着。它在音乐上对斯特拉文斯基的《春之祭》（Rite of Spring）的创作有着直接的影响，后者在创作立意上和前者相似，在技巧上也有着许多前者的东西。德彪西的《春之回旋曲》开头几段文雅、精致，堪称谱曲的奇迹：弦乐的震音、泛音、精彩的和弦、断续的半音乐句、民歌的含蓄暗示、竖琴的滑奏以及弦乐器的滑奏——共同形成一种效果，让人感觉到自然界正在躁动中觉醒，正为一场轻快而纵情的舞蹈作准备，而舞蹈很快就以一个不规则的五拍（15/8）节奏型出现了。然而，这个节奏型旋即让位给另一个复杂的乐段，它似

乎是再次描绘大自然的声音，比任何明确限定的主题都更具色彩与节奏的效果。舞蹈以更明确的创意重新开始，并在各种曲式中展开。乐曲的结构是复杂的，总体形式是由主要主题的不同处理方式形成的（谱例 22b），点缀着插曲的材料，再次出现五拍子的舞蹈节奏。在愉快的高潮，清晰的 A 大调中，背景节奏变得与《节日》开头的节奏相同（谱例 9），但只是一现即过。

仪式化与人格化

当《春之回旋曲》首次露面时出现了一些评论文字，德彪西的重要作品通常都是处在这种特有的争论氛围之中。一向不介入音乐评论的拉韦尔，在《今日手册》（Cahiers d'aujourd'hui）中，也提到《映像》中的这一乐章的优雅清新，魅力夺人。他责备巴黎的批评家卡洛（Gaston Carraud）不经仔细思考就认为这乐曲是靠人为的技巧而不是感情的激发写成的，还指责加斯东说的这首乐曲和作曲家早期的风格比较起来是不够简洁，比较繁琐，结构方法也有较明显的雕琢痕迹。另一位作家，德彪西的朋友和拥护者拉洛埃（Louis Laloy）觉得乐曲的风格肯定是改变了，不过，是变得比过去的德彪西风格更实际了。在当时，许多（也许是大多数）音乐家都感到德彪西的乐曲是使用不协和和弦成了惯例而结下的苦果——换句话说，是一种不自然的和令人不安的经验。今天，《春之祭》已被认可为一部古典音乐，人

身攻讦的标准已完全不同于当时，分裂已被当做理所当然的事而被接受，此时此际，我们很难意识到在德彪西的重要作品首次出场时所产生的影响。实际上，根本的差别之一（后来被别的音乐家所利用，而现在看来已是一种十分自然的方法）是把和声织体分布在整个管弦乐曲中，而不是界限分明地局限在一个乐器组；并且持续不断地在不同的层次（不同的音色）上改变着主题素材（即动机）。最重要的是，在德彪西的成熟作品中，管弦乐已被比喻为“风格化了的加美兰”，一种不具人格性的、仪式化了的表达方法，其中有着爪哇加美兰音乐那种集体即兴演奏的某些效果。德彪西在听到加美兰音乐时获得印象殊深。

要了解这个问题的性质，我们必须考虑到两种完全不同的音乐表达方法，为方便起见，不妨把它们叫做仪式化和人格化的表现方法。回溯很久很久以前的远古时代，原始艺术实质上是一种向神灵贡献牺牲的祭祀活动，是人们向敬畏而不理解的力量屈服过程中的一部分。艺术是一种仪式动作，它首先是和迫在眉睫的需要紧密相连的，是不假思索的动作，以后，在没有迫切需要的情况下也举行仪式时，就有了仔细思考甚至欣赏这些动作的时间：那时献祭的范围扩大了，祭祀的仪式也

引起了一种情感，导致一种特殊的精神状态……艺术就从这样一些活动中诞生并且发展起来。舞蹈（姿态的艺术）与古希腊、罗马、印度以及日本的庙宇中举行的宗教仪式关系密切。舞蹈富有韵律的姿态与节奏紧密相连——而节奏是音乐表现的根本源泉……表现仪式的特点，使其尽可能的完美，祭献动作的形式和织体变得更加复杂和精巧，又通过素材的精选而臻于艺术的完美，不过，人格仍然潜而未露。从这个意义上看，在素歌（Plainsong）当中，在复音教堂音乐，以及在包括斯特拉文斯基在内的许多作曲家的乐曲当中，都能找到非人格性和仪式化的特征。斯特拉文斯基曾把他自己说成是一个客观主义者，一个构成派艺术家。他有意识地抵制表现主义（像中世纪的作曲家那样）。他相信，“就其最真实的本质来说，音乐根本没有表现任何事物的能力，无论是表现一种感觉，一种心情，一种心理状态，还是一种自然现象”。即使那种盛大隆重的异教徒的礼仪音乐观念（这是写作《春之祭》的前导），在理论上——类似所谓“抽象派”画家（如福夫〔Fauves〕和立体派画家们），他们想要用形式上的方法去完成“纯”艺术作品，而不依靠表现自然或主观联想。斯特拉文斯基还说，音乐是“人在其中领悟现在的惟一领域”，而音乐

谱例 23

7

Un peu cédé - - - au Mouvt

Gdes Fl.

Htb.

Cor A.

Cl.

Bons

Cors

Cymb.

1re Harpe

2e Harpe

7

Un peu cédé - - - // au Mouvt

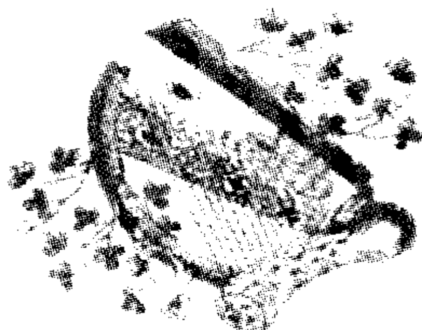
在人类与时间之间建立一种规则。因此，他在音乐上的目标与画家马蒂斯（Matisse）和布拉克（Braque）的同样明确的目标非常相近，这两位画家探求用美术的形式让人与自身的存在相协调。

另一个极端是浪漫的、自我表现的作曲家——如贝多芬、柏辽兹、舒曼（Schumann）、马勒。还有一个非常明白的例子，就是巴克斯（Arnold Bax），他毫不含糊地说："我的音乐就是表达情感；我对所有那些为发出声音而发出的声音都不感兴趣。"

德彪西（始于浪漫主义的风格，然后又反抗那袭击十九世纪的强烈的浪漫主义之风）达到了一种更加非人格化的、仪式化的作曲方式。我们听到，他的作品寓意中最重要的部分不是艺术家个人的感受，而是一种用不同的方式传递价值观的艺术——客观地谱曲，经过精心的推敲而完善起来，然后把乐曲呈献出来，供别人把它当做具有重要意义的东西，透过它本身的形式和品质来审视它。

要说明德彪西那灵敏和富于想像力的管弦乐风格，最好的办法是从一部成熟的乐曲中引用具有特色的十个小节来分析一下。谱例 23 是《春之回旋曲》中的一部分。我们从中可以看到色彩丰富、微妙精确的配器细

节；所有乐器的表情记号细致，运用这些符号的知识也娴熟精确。把弦乐器细分为多声部是作曲家喜爱的一种方法，他也喜欢用符号标出中提琴和大提琴近指板弓（sul la touche，在指板上的音色比较圆润丰美），而使音色有暂时的改变。我们也注意到，在形成高潮中木管乐音如何在某一处由拨奏弦乐器配合予以加强。还有，震颤的弦乐织体（在最后三小节中）形成了木管乐旋律线条的背景，再结合着轻轻打击的钹，这是非常有特色的。在第三和第四小节中有一个尤为美丽的细节，那就是两架竖琴奏出柔美的打击效果，第二架竖琴奏出假声的泛音，独奏长笛的旋律在它们之间重复着。我们也能看到泛音怎样从弦乐传向管乐，然后又回到弦乐上来。



《游 戏》

德彪西最后一部管弦乐曲《游戏》(舞蹈的诗),是最接近他宿愿的一部作品,它是灵活的,似乎不用谱写下来的乐曲;它是自由的音乐语言,色彩、形态、节奏老是不断地在变化着。《游戏》在1913年5月首次演出时,它在音乐上的大胆和激进被当时另一部非常重要的乐曲夺去了光彩,那就是斯特拉文斯基的《春之祭》,它几乎和《游戏》在同一时间演出,并以轰动的效果抢先占尽风头。在被忽视了许多年,到了相当近期之后,《游戏》才被推崇为二十世纪音乐史上的一部主要作品。以前,它仅被看成是难以理解和不明确的乐曲——而它当然并非如此。从外表上看,它的风格不是轰动性的或是革命性的,但却是直接沿着德彪西以前的发展道路走下来的。其进展表现在它的曲式的自由和清晰,对主题材料、结构、管弦乐的织体、音色和节奏所采取的态度(一种直接影响了后来的"先锋派"的观点和方法)。

《游戏》是《海》的第二乐章《浪花的游戏》所表现之谱曲风格的直接扩展：迅速转换的织体，对于传统的“发展部”来说显得改变太快，是向断片和装饰性转化，是一种音乐的游戏——在和声、节奏与旋律上微妙转调的杰出范例。

然而写作这部作品的原委如何？人们对尼金斯基为贾吉列夫的俄罗斯芭蕾而改编《牧神的午后前奏曲》的丑闻记忆犹新。但是不久贾吉列夫又有了编排另一出轰动性芭蕾的念头，这次的芭蕾要采取简单、“现实”的当代主题（芭蕾中某种新颖的、大变革的东西），承担舞蹈设计的尼金斯基要在其中用上他新构思的所谓“风格化姿势”的舞蹈风格；他们要委托德彪西谱曲。尼金斯基在日记中说，贾吉列夫（他是一个同性恋者）最初设想的剧情是关于三个互相求爱的年轻人的故事。然而，那会引起世人的严重反感，甚至波及他自己。于是这个构想就改为两个女孩和一个男孩的故事，是一场网球赛加上爱情的枝节，最后在一场坠机事故中倏然中断。德彪西被找来；最初他拒绝考虑接受。“不行，真是愚蠢之至，它根本不是音乐！我根本不想为它谱曲。”最后他的报酬增加一倍，又是请求又是修改剧情。坠机的情节取消了。终于，这剧情以质朴而又含蓄的构思投

合了德彪西的心意。作曲家本人的《游戏》首演（1913年5月15日在巴黎香榭丽舍大街剧院）之日发表了一篇文章，他在文中说到“剧情完全不像我原以为要为之谱曲的芭蕾故事那样难以理解”。剧情已经变成“一个公园，一场网球赛，两个女孩和一个青年在寻找一个丢失的网球中邂逅相逢，神秘的夜景，阴影掩蔽着某种有些顽皮、朦胧的东西；飞跃、旋转、随意而多变的舞步，这一切带来这部乐曲气氛的节奏”。他在写给出版者的信中曾表示，这乐曲是否使那些颇为有伤风俗的场景变得令人可以接受，他对此抱有怀疑。不过他又说：“凡是关系到芭蕾，从舞蹈者的腿上总会透出有伤风俗的气息，而当他们竖起脚尖旋转时那种气息就没有了。”

德彪西终于厌倦了尼金斯基的舞蹈实践：某些部分太呆板，与其他部分全无关联。而他认为舞蹈的抽象和风格化姿势是丑恶的。加之，球戏给弄错了，把网球弄得像足球那么大，引起了哄笑，而有些动作像打高尔夫球而不是打网球。当《游戏》改名为《游戏时间》(Playtime)，从巴黎来到伦敦上演时，《每日邮报》的评论家说这芭蕾舞“令人紧张，非常有趣又意味隽永，令人捧腹，德彪西先生的音乐也是一样”。《晨邮报》则评

论说："舞蹈动作据说是带有立体派艺术的风格。那是顽强的有棱角气质的一个成功。它非常适合德彪西先生的音乐，而音乐也完全适合它……逐渐加强的节奏（完全是无意义的）和具有同样特点的动作相称。观众先是大笑，接着就鼓掌欢呼。"

最初的印象就是这样，好像是舞台动作做了很大努力，为了不让乐曲显得太严肃。然而，德彪西写这部作品时始终明确地想着舞台动作。尽管乐曲是微妙和不依惯例的，但总谱的构成是直接而切实地联系着剧情的需要。是德彪西决定了舞蹈的音乐形式，尼金斯基接着设计了舞蹈动作的抽象造型（受到高更〔Gauguin〕绘画的激发而产生的灵感）。他们决定"故事"要首尾呼应：在最后，舞蹈动作不是被一架突如其来的飞机所打断，而是被另一个落在舞台上的球打断的。德彪西被劝说改变他的乐曲的结尾（以类似于第一个和弦式前奏曲的音乐告终），从而使乐曲的曲式以多少令人想起他的朋友杜卡的诙谐曲《魔法师的门徒》（L'Apprenti Sorcier）的风格而圆满地结束。

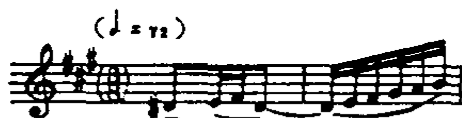
德彪西在一封写给卡普列的信上说到《游戏》："我那时必须找到一种'没有脚'的配器法。不要以为我指的是一支由跛子组成的管弦乐团。不！我在考虑管弦乐

团的色彩，那色彩似乎是从背后照明，并且要有像《帕西法尔》当中那么多神奇的效果。”德彪西的配器是清晰和明白的，而且，尽管需要用一个大型管弦乐团（四管编制的木管乐器和铜管乐器、打击乐器、钢片琴、两架竖琴以及弦乐器组），总体来看乐曲的织体更像是室内乐的织体，好像每一种乐器都各自起着重要的作用，没有一处是由所有的乐器共同奏出的。即使在高潮，乐器的运用也是细心选择的。短小的旋律动机和节奏在乐曲中是多变的，让人听起来仿佛是产生了一个自我完备的音色世界。乐句的强度是由力度符号及其配器方法共同决定的，而且还不断地标记着特定的色调符号，如“弓杆击弦”、“长笛似的”、“近指板弓”、“靠近音板”（指竖琴）等等。

可见乐曲在音乐方面是非常丰富多彩的。总谱的其他方面也是一样。采用了不受约束的自然音程和半音体系的方法。只有在前奏曲和后奏曲（postlude）中才有一个完全的全音乐段；极难找到有五声音阶的痕迹。多调性（ploytonal）效果偶然出现时总是和谐的。德彪西审慎地谱写着自由流动的、轻捷的、不断变化着的乐曲。其中有流动，有连续性，但很难解析。动机是联结着的，时而出现又消失——偶然又以新的形式再现。这

里时时有回旋曲的形式模糊地显现，但实际上并没有传统的曲式或发展部随之出现：旋律的动机和节奏的动机作为整体的一部分在结构中微妙地变化。数得出来的不同动机有二十三个左右。这些动机当中有一个或许可以叫做“主要主题”；它在三个部位支配着乐曲的织体，并有四次在其他地方短暂地出现：

谱例 24



从来没有一个动机以同样的曲式重复过两次，几乎所有的动机都以逐级的方式或以三度音程进行到邻近的音，并形成四或八小节的一段。有时一个段落的曲式是来自固定音型。和声结构有它自己的逻辑，但从传统的角度来说，它常常是“不起作用”的。在节奏上，有着许多精微变化之处（联系着舞台动作，但又有很大的自由度）。它基本是诙谐曲的中庸速度（♩. = 72），不过这速度是灵活可变的，它不断地被弹性速度修饰着，对这部乐曲的任何诠释都必定会有这种节奏自由的感觉。

《游戏》以缓慢的八个小节开始，其中，弦乐的 B 音长时间持续，木管乐器（温和美丽而沉思的——德彪

西特别受人喜爱的特征）奏出富于变化的全音和弦转位。缓慢的全音主题以不同且装饰的变奏返回而打断了第一个诙谐的动机（3/8 拍），并由此引向主要动机（谱例 24）。此时"幕布升起在空寂的公园上"。一个高的突强和弦及随之而来的下降琶音标志着网球跳上舞台，一个身穿网球服的年轻人挥舞球拍弹跳着穿过场景而消失。这时两个少女上场了，弦乐奏出的颤音和木管乐器奏出的半音的升降，反映出她们的羞怯和好奇。她们好像要找一个地方说悄悄话。"主要主题"（谱例 24）返回并且加大强度；第一个女孩跳舞，接着是第二个（用同样的乐思，不过管弦乐配器不同，接下来也不同）主要主题再一次在新的管弦乐装扮下返回，乐曲变得激动起来，女孩子们的谈话被树叶的沙沙声打断。她们看见年轻人正隔着树枝注视着她们。他要求她们不要跑开，文雅地把她们带回来，并说服她们当中的一位和他跳舞。这时乐曲变成一首轻松愉快的圆舞曲，给人非常流畅和弹性速度的感觉。现在音乐是不宁静的，是持续且有表情的。他要求一个吻，女孩逃开了；他再次要求，她又跑开了——不过她又折回到他的面前来，这一次答应了他的要求。乐曲反映了行为动作，并上升到一个简洁而热烈的高潮。

速度变成 2/4 拍；加了弱音器的法国号奏出一段嘲讽的音乐，描绘出第二个女孩那微微的妒意，她开始跳一支嘲弄的舞蹈，年轻人随着跳起来——一开始是出于好奇，接着真正有了兴趣。他丢开了第一个女孩，把注意力集中在另一个女孩身上，并教她舞步。最初她作出嘲弄的反应，但立即他们的跳舞投入了真诚的气氛；但是，当第一个女孩戏弄地逃开并藏起来的时候，舞蹈中断了。不久，他们又跳起舞来，越跳越快活，直到乐曲达到一个疯狂的高潮——一个单独的突强降 B 音，随即是一个迅速减弱的下行乐段（与《基格舞曲》结尾处的高潮非常相似）。抛在一边的女孩被遗忘了。她伤心地想要离去。在接踵而至的更加踌躇的音乐中，她的同伴试图阻止她，终于紧紧地拥抱她。这时，年轻人插进来，轻轻地把她们的头分开。当他们顾盼周围的黄昏美景时，那喜悦、幸福——每样事物都鼓舞着他们向往那幻想的世界。谱例 24 的动机又开始了一个新的段落，渐渐地恢复了活泼和富于表情的力度，三个人都加入了跳舞。力度加强到一个强烈而热情的高潮。在最高峰时，年轻人迅疾地把三个人结合在一次忘情的三人吻之中。在以谱例 24 的前四个音为基础的十二个小节当中，在令人心旷神怡而又富于表情的音乐当中，紧张的气氛

松弛下来。忽然，一个网球落在他们脚下，他们吃了一惊跑开了，消失在公园夜色深处。大幕降下时，我们听到了第一个前奏曲那神秘的全音和弦的新变奏，融化在最后几声不连续的乐音里。

德彪西严密地按照那多少有些矫揉造作的剧情需要写了这个总谱。尼金斯基的芭蕾舞原意是要“用富于创造性的艺术去塑造1913年的男子汉形象”。不论这芭蕾的舞台布景和服装设计是与巴克斯（Léon Bakst）合作的，也不论舞蹈家卡莎维娜（Karsavina）、史柯拉（Ludmila Schollar）和尼金斯基，以及指挥家蒙特（Monteux）的才能有多大，从整体上看，不能说这出芭蕾是成功的，而且未必能按它最初的构思重新上演。然而在音乐厅里，这部乐曲却多次证实它有自己的生命力。将来，《游戏》也不可能被人忽视。



其 他

《春天》

据人们所知，交响组曲《春天》（Printemps，1887年）是德彪西最早的管弦乐曲作品。他曾经写过一部叫做《B大调交响曲》的作品（大约完成于1880年年底），是他赠给梅克夫人（Nodezhda von Meck，他曾受雇于她作钢琴师）的一部很不成熟的作品；但人们只是在一首钢琴二重奏中知道它。1882年写成的《酒神的凯旋》（Le Triomphe de Bacchus）也是这样，他原本打算把它当做一段管弦乐的间奏曲的。同年，根据海涅（Heine）的一首诗又另外写了一首管弦乐间奏曲，但一直未曾发表。

《春天》是在1887年初写于罗马，据说是受了波提切利（Botticelli）的一幅名画《春》（Primavera）的启发

而写成的。实际上，德彪西在当时所写的一封信上，已经十分明白地说到了写这部泛神论作品的目的。“我打算写一部包括多方面艺术感受的、具有特别色彩的乐曲。它将取名为《春天》，但它不是描写春天，而是着眼于描写人的感受。我想表达自然界中的人和万物那缓慢而痛苦的诞生，它们那渐进的开花和繁荣，终于达到孕育新生命的欢乐。这一切都将在没有‘计划’的情况下写成，因为我憎恶所有那些墨守某种偶然抓住的刻板教条而写成的音乐。”

罗马大奖得主每隔一定时间应交给巴黎一部新作品，用来表示他们的进步，这部作品便是其中的一部。为管弦乐团与合唱团而写的原始总谱，在作曲家送稿去的那家装订厂意外地被焚毁了。美术学院（Académie des Beaux-Arts）的官方报告中对于这部作品鲜有好评：它显得过分爱好猎奇。他们认为，过分夸大音乐色彩，使这位青年作曲家忽视了轮廓与形式的精确性；他应该警惕所谓“艺术真实性最危险的敌人”——朦胧的印象主义。他们认为第一乐章是混乱的，而第二乐章则是古怪离奇和支离破碎的。七年之后，在1904年，这部作品作为一本音乐评论杂志的附录以钢琴二重奏与合唱曲的形式发表了。直到1913年才举行首演，由比塞（Henri

Büsser）在德彪西的指导之下，改编为纯粹管弦乐的形式。这部交响曲使用了大管弦乐团，包括一个竖琴声部和一个钢琴二重奏的颇为粗糙的“重叠”声部。这个乐曲和德彪西早先写的罗马大奖合唱练习曲《春天》（1882年和1884年）并没有关系，后面这两首练习曲当中的一首以《春天，你好》（Salut，Printemps）的名字发表。

在管弦乐《春天》当中只是偶然才能看到真正具有德彪西特征的风格（与《牧神的午后》的一部分非常相似的一个乐段）。正是这部乐曲的色彩、清新和充沛，使我们直到今天还觉得它是那么栩栩如生。某些旋律素材具有民歌般的特质。用长笛奏出的轻柔的开场旋律，在两个乐章之中以不同的形式出现。正如作曲家所希望的，这部作品表达的感情范围广泛，而结尾则是极有光彩的饮酒歌的风格。

为《春天》配器的指挥家兼作曲家比塞还把德彪西另一首早期作品——钢琴二重奏《小组曲》（Petite Suite）改编为小型管弦乐团演奏的乐曲。经过各种不同的轻音乐合奏团的多次演奏，这首乐曲成了德彪西最流行的作品之一。洛克斯皮瑟指出，这四个短小的乐章中的每一乐章都表现出不同的而又明显的法国音乐的影

响，这在德彪西早期的发展中具有重要的作用。清爽明澈的船歌《在船上》（En bateau）在很大程度上受益于福雷（Fauré）；《送葬行列》（Cortége）的清淡的仪式化风味则得益于比塞；《小步舞曲》（Menuet）的古典文雅则令人想起马斯奈；而最后的《芭蕾》（Ballet）好像是把夏布里埃的明澈神韵和德利布（Delibes）的质朴魅力结合起来了。

苏格兰进行曲（1891 年）

德彪西喜欢这首在苏格兰曲调基础上写成的愉快而富有色彩的进行曲。最初是写成钢琴二重奏——是极其细心地写出来的，甚至有一处还采用了卡农（德彪西此时可能想到了舒曼）。第一个标题是“前罗斯（Ross）伯爵进行曲，献给他们的后裔里德（Meredith Reid）将军，救世主皇家大十字勋章领取者”。1890 年，德彪西意外地受到这杰出苏格兰官员里德将军的造访，这位将军不会说法语，但是他向德彪西呈上他的拜访柬帖。于是从附近的小酒店里找一位翻译弄清来访的目的：这次来访是要委托他改编一首进行曲，那曲调原是将军的祖先——罗斯家族古代的伯爵传统上所用的。族长的风笛

手乐队在战争之前、战争期间以及节日和假日都要吹奏这个曲调。后来德彪西为这个曲调配器并且把最后的部分延长。

这首乐曲用了一个大管弦乐团，包括英国管和竖琴。速度指示“诙谐的小快板”强调了这首曲子的轻松愉快而非礼仪性的特征。有一个短小的前奏，前奏的全音韵味可能预示着这个质朴的旋律会有一个明显新颖的处理（如我们在《基格舞曲》中所见到的对《划船》的处理一样）——但情况并非如此。在第一部分当中，和声与一般处理保持着很强的苏格兰曲调那种活泼、坦率的特色。在下一段落接踵而至的是缓慢而沉思的变奏。充满异国情调，强烈地令人想起俄罗斯作曲家们的民歌风格；不过，俄罗斯风格的成分早就成了德彪西音乐风格中很自然的一部分了。接着又是进行曲，此时是活泼的 6/8（而不是 2/4）拍的节奏，越来越激昂地达到高峰，用鼓槌击奏小军鼓和钹来加强节奏。

为萨克管、竖笛与管弦乐团作曲

有时候德彪西接受委托写曲而履行起来却又满不情愿。其中有一次是 1903 年来自波士顿管弦乐俱乐部的

主席霍尔夫人（Richard J. Hall）的委托。她是一位抱负不凡的萨克管吹奏者，她希望德彪西为她的乐器谱写一部认真的作品。当时德彪西正在谱写《海》；那时也正是他个人生活出现巨大危机的时期。他为霍尔夫人写的《狂想曲》（Rhapsodie）的总谱直到 1905 年才送交给她；即使到了那时也只是写成了萨克管与钢琴曲，而不是人们希望这位作曲家所写的那种“完美的”样式，看得出生硬和仓促的痕迹。不过，这是一首朴实易懂的乐曲，长度约十分钟，感情表达明确而直率；它不是特别令人难忘，但在写曲过程中是了解怎样用那样模糊的乐器表达出它的音响效果的，虽然这种乐器在很大程度上被误用，却具有真正的表达能力。这首乐曲由罗杰-达卡斯（Roger-Ducasse）配器为管弦乐曲，时间大约在作曲家去世一年之后，配乐方式表明了对德彪西谱曲风格的深刻理解。

两首竖笛乐曲于稍后（1909 和 1910 年）写成。其中一首是《小乐曲》（Petite Pièce）。另一首被叫做《第一狂想曲》（Première Rhapsodie，他再也没有写过第二首）的乐曲，鲜明而又灵巧地研究了竖笛在表情和技术上的潜力，这是他想要做的。当时德彪西已被任命为巴黎音乐院董事会的成员，这意味着他要时常裁定某些竞

争考核的成败。他一向对木管乐器可能达到的音域和音色感到着迷和兴奋。1910 年他曾为竖笛的考生写了两首考试曲。这首《狂想曲》和《小乐曲》最初都是为竖笛与钢琴而写的，后来都由德彪西自己为之配器为管弦乐曲。他曾评论竖笛的《狂想曲》说："这首曲子是我所写的最愉快的乐曲之一。"

为竖琴与弦乐器谱写的《舞蹈》(1904 年)

(1)《宗教舞》 (2)《世俗舞》

竖琴是最古老和普及的乐器之一：长度不同的琴弦拉直地张在一个框架上用手指拨响。竖琴的种类繁多可说是人间天上无所不及；但是就现代独奏乐器和管弦乐器来说，琴弦是依照自然大调音阶的音而调律的。有七个踏板，每个踏板有两个缺口。操纵这些踏板当中的一个踏板可使乐器中所有的 C 音成为降半音、本位音和升半音；操纵下一个踏板可完成所有 D 音的上述变化等等（一个踏板掌管着音阶中的一系列音）。还有一种不需要踏板的半音竖琴，它有一根能奏出它的音域中所有半音的琴弦；因此使琴弦的数目差不多增加了一倍。普莱耶尔（Pleyel）在巴黎的乐器商行于 1897 年制造了半音竖琴。

1904年，德彪西应普莱耶尔之邀谱写一些半音竖琴的测试曲，在布鲁塞尔音乐院应用。其成果就是为竖琴与钢琴谱写的《舞蹈》(Danses)。为竖琴谱写的曲子是流畅和有效果的（并不特别困难）；现在通常是用常规的管弦乐器演奏它们，而不用半音竖琴。第一乐章《宗教舞》(Danse sacrée)，风格是缓慢的、仪式主义的、调式的（反映了乐器的悠久）。据指挥家安塞美(Ernest Ansermet)的说法，这个乐章是德彪西受到朋友的一首钢琴曲的启发而写的，这位朋友就是葡萄牙作曲家兼指挥家拉塞德(Francisco de Lacerda)；不过，萨蒂那令人难忘的《裸体歌舞》(Gymnopédies，德彪西非常喜爱此作品，以致他把其中的两首改编成管弦乐)的调式和古代风格也是一个强烈的影响。和第一乐章完全不同，第二乐章《世俗舞》(Danse profane)是以欢快的圆舞曲节奏发展着，基本上是D大调，不过，其特点是用了音阶的增四度和减七度。两个乐章都是富于转调的。

标题有时被称做《宗教舞与世俗舞》(Danse sacrée et Danse profane)，这是可以理解的。然而这标题不是德彪西取的，他只简单地用一个集合词《舞蹈》。

《李尔王》的配乐

德彪西像柏辽兹和其他许多作曲家一样，非常热爱莎士比亚的作品。他认为哈姆雷特是一个特别令人着迷的角色；在他音乐生涯的早期就考虑过要把《皆大欢喜》(As you like it) 改编为音乐。在 1904 年，自由剧院 (Théâtre Libre) 的经理，演员安东尼 (André Antoine) 想要与他合作演出《李尔王》。适值他另有其他的委托任务，因此这个计划未能如愿，但他已经勾画出一些草稿，德彪西去世之后，在他的手稿中发现了这些草稿。1926 年，罗杰-达卡斯编辑了其中的两首曲子：《铜管乐序曲》(Fanfare d'ouverture，三支小号、四支法国号、两架竖琴、定音鼓和塔波小鼓) 由十八小节庄严的场景配乐组成，这场景大概是用在李尔王宫殿大厅中发生的情节之前。《国王的长眠》(The King's repose) 的总谱则被发现已由德彪西完全写好，配器为两支长笛、四支法国号、一架竖琴以及定音鼓和弦乐器等；或许是打算把它作为"送葬曲"(Dead March) 放在末尾。

《圣塞巴斯蒂安的殉难》：交响片断

德彪西与他的朋友和追随者卡普列合作，把他为意大利流亡诗人邓南遮（Gabriele d'Annunzio）的神秘剧《圣塞巴斯蒂安的殉难》（Le Martyre de Saint-Sébastien）所写的配乐，改写成包括四个"交响片断"的组曲，由大型管弦乐团演奏。这个剧（共分五幕）1911年最早在巴黎上演，那时它是由邓南遮、德彪西、舞蹈家伊达·鲁宾斯坦（Ida Rubinstein）、舞蹈动作设计者福金（Michel Fokine）以及画家巴克斯的共同合作。音乐用了独唱者、合唱团和管弦乐团，曲谱写得很是匆忙，但却以真正的直觉传达并突出了戏剧的潜在情调。但首演不成功，部分原因是由于天主教会的干涉。后来又试着把它改成别的形式，一种类似神剧而没有太多说白的，大约可算是其中最成功的形式了。在安塞美指挥之下，这种形式所取得的成绩是令人难忘的。无论怎么说，这首乐曲是冗赘的，也缺乏真正的连续性，但却不乏独创和勇气，那才是真实的德彪西精神的涌现。作曲家之所以受到这个题目的吸引，部分原因是想从音乐上探讨一个新的领域，其中有着对《帕西法尔》的记忆；

从混和着基督教和异教象征的观点来说，也投合了他的趣味。德彪西对宗教的观点十分明确。“即使我并不是一个天主教徒或信仰者，”他在首演前夕这样写道，“但就我而言，要实现诗人的戏剧所达到的神秘主义高度，并不需要费很大的力气。”在别的地方他又写道：“我把神秘的大自然当做我的宗教……去感知大自然赐给她的短暂过客的无比动人的美丽景观——那就是我所祈求的。”

要使这首乐曲的演出能得到信任，人声（独唱与合唱团）无疑是必须的，而最令人难忘的部分实际上正是某些声乐部分。根据《圣塞巴斯蒂安的殉难》单独为管弦乐团改编的组曲，作为乐曲本身来说并非总能满足自身需要的。第一个片断，《百合花庭院》（The Court of Lilies），开始是一个庄严的、礼拜仪式一般的前奏曲，由一个接一个的相似的普通和弦组成(《沉没的大教堂》〔La Cathédrale engloutie〕最后部分中同一乐思的扩展)。罗马场景被改写成两个年轻基督徒的殉难。浓郁的旋律风格富有哀愁的表情。第二部分也是根据第一幕改编的，在这一段当中，塞巴斯蒂安为了自我惩罚仍然在燃烧着的余烬中跳着《心醉神迷的舞》（Ecstatic Dance），从音乐上来说肯定这是最惊人和使人感兴趣的部分；谱

写得极为多彩和富于变化，感情的表达强烈而又敏锐。这一段的结尾是为天堂的奇迹和幻想场面伴奏的音乐。接下来的是《激情》（The Passion）的强烈音乐，描写塞巴斯蒂安期待在恺撒手下殉道的那种以苦为乐的心情。塞巴斯蒂安用“我是靶子，我从内心深处呼唤你那可怕的慈爱”的言词来迎接利箭。最后一部分，《好牧人》（The Good Shepherd），是从第四幕改编的：音乐达到最大的暗示气氛，来伴奏阿波罗园林中古老的月桂树丛的场景，此时圣者似乎看见了牧羊人和一只献祭羔羊的短暂幻影。

《卡玛》——传奇舞蹈

1911 年德彪西受英国舞蹈家阿伦（Maud Allan）之托，根据一个埃及的主题谱写一首芭蕾音乐。阿伦除了是位舞蹈家之外，显然还是有天赋的音乐家，曾经是布索尼（Busoni）的学生，也在意大利学过绘画和雕塑。正像前面已经说过的那样，她无疑不单是一位餐馆舞蹈者——尽管德彪西似乎对她不够尊重，在和他的出版商通信中谈到她时颇为轻慢地把她说成是“一个英国舞女”。阿伦与科特尼（W. L. Courtney）合作设计传奇

舞蹈（légende dansée）《卡玛》（Khamma）的脚本，后者是牛津大学的哲学讲师，一位文学和戏剧评论家，并曾一度担任伦敦《每日电讯报》的文学编辑。他们共同设计了这个集音乐、戏剧和视觉艺术为一体的舞蹈形式的范例。

当时德彪西正是贫病交迫。他接受了这个委托——虽然他好像颇不喜欢这项任务，正如他不喜欢主要是为了物质需要而接受的任何工作一样。结果，写出来的是一首持续二十分钟的难以理解的乐曲，带有德彪西风格的特征，但在音乐上却没有表现出生命力，就像他内心从来没有真正地喜欢过它。这首片断的、难懂的乐曲在很大程度上是由反映舞台动作的效果所组成，而不是由展开的乐曲结构组成的，就像我们在《游戏》中所见到的那样，不过缺少《游戏》所具有的那种音乐的意义、目的和内在连续性。

布景是埃及太阳神阿猛-拉（Amun-Ra）的神庙。安静而不祥的开场音乐，遥远的小号声，表明一个被围困而处于重大危险之中的城市的悲惨处境。大祭司乞求神明把人民从敌人手中解救出来；但是并没有得到希望的征兆。乐曲表现了祈求、不宁和恐怖。舞女卡玛被带到神庙。音乐气氛改变了。终于，她开始跳起一系列赎

罪的舞蹈，这给了作曲家很大的对比和变化余地——从描绘对神的敬畏开始，逐渐获得信心；接着演变得心醉神迷，达到意气飞扬的高潮，这时神明息怒，城市得救了。在一阵雷声轰鸣之中卡玛倒地而死，她为人民而牺牲了。这时，遥远的小号声描绘着胜利，欢乐的民众渐渐走进神庙。神庙的门猛然打开，大祭司和人群涌进来。当民众看见卡玛的尸体时，欢乐的管弦乐声很快地窒息了。芭蕾舞剧在大祭司为她祈祷神恩中结束。一切都宁静了，然而，最后传来遥远的铜管乐声提醒人们，那种超出人力控制之外，而令人心惊、敬畏的力量是常在的。

德彪西完成了钢琴曲谱，但是只为它做了极少的管弦乐配器。作曲家凯什兰（Charles Koechlin）受委托在德彪西的指导之下为该曲配器成管弦乐。德彪西终于喜欢上了这首乐曲，以致写了一个修改谱稿，并要把它献给他的出版商的妻子迪朗夫人（Madame Jacques Durand）。在一封信中他提及“这个古怪的芭蕾”，它那遥远小号短疾之声“使你不寒而栗”。

《玩具盒》

天真无邪和稚气纯真的童年，以一种特别的坦率和独有的想像力以及幻想境界强烈地吸引着德彪西，一如它们吸引着拉韦尔。在他去世之前五年（即 1913 年），他根据童书插画家埃莱（André Hellé）的脚本写了儿童芭蕾音乐《玩具盒》（La Boîte à joujoux）。“《玩具盒》，”埃莱解释说，“是一些真正的城镇，玩具们像真人一样地生活在其中。或者也可以说是一些盒子，而人们像玩具一样在其中生活。”德彪西觉得这个想法特别投合自己的心意；他写成了一个乐曲草稿，但只为前面几个小节配器为管弦乐。接着这项工作被搁置一旁，因为在战争期间没有上演的希望。作曲家去世之后，卡普列完成了此曲的管弦乐配器，他是德彪西多年的朋友和抄写员，熟悉德彪西的风格，就像芬比（Eric Fenby）熟悉戴留斯（Delius）的风格一样。这部芭蕾舞剧的首演是 1919 年在巴黎的抒情歌舞剧院（Théâtre Lyrique de Vaudeville）举行的。

从音乐角度来看，不能说这首乐曲有重大意义。它不具有德彪西的钢琴组曲《儿童天地》（Children's

Corner)那样的音乐创造力，虽然它的趣味焦点也集中在舞台表演，但对儿童来说它无疑是具有吸引力的音乐演奏，对成人也是一样。第一次演出时它的确给人留下了好印象。《音乐界》（Monde Musical）写道："多么迷人的音乐！它那新颖的节奏和音乐型式是属于我们时代的，也属于所有的时代……"说到写这首作品的目的，作曲家很谦虚，他把这乐曲说成是一部"（圣诞节上演的）儿童剧"，和"为儿童过圣诞节和新年而写的歌曲……是为了让儿童欢喜，仅此而已！"这乐曲首先是为他的小女儿秋秋（Chou-Chou）而作。德彪西说他曾尽力从他女儿的玩具中获得信心，以便捕捉玩具盒的气氛。这样，我们就有了这首能演奏半个小时的作品。此作品包括一个前奏曲，三个场景和一个尾声，所用的管弦乐团包括钢片琴、竖琴和钢琴，显然还有打击乐器。舞剧主题是描写在一个玩具盒里的同住者们的猜忌和阴谋诡计。在这里我们听到了音乐盒般的效果，颇有讽刺意味地奏出滑稽的模仿、诙谐、民歌片断（包括《他是一个牧羊人》〔Il était une bergère〕），用在不同角色上的巧妙的主导动机手法，还有各种的舞蹈、进行曲和黑人步态舞。一个木头做的英国士兵和着音乐跳舞，那音乐与著名的《黑丑怪步态舞》（Golliwogg's Cake-Walk）非

常相似。乐曲中有些零碎的线索令人想起歌剧——包括《浮士德》（Faust）中的《士兵的合唱》（Soldiers' Chorus）——和门德尔松的《婚礼进行曲》（Wedding March）。德彪西对他的出版商迪朗（Jacques Durand）说："我尽力把它写得明朗、有趣，而不带任何矫揉造作。"

为钢琴与管弦乐团谱写的幻想曲
（1889～1890年）

想不到，德彪西早期的幻想曲在1890年被人用铜版镌刻出来，作曲家本人收到一分印样；他十分欣赏雕刻师的制作品，但从未同意将它出版。这首乐曲在1890年本来要在国家音乐协会的一次音乐会上由丹第指挥，但是在舞台彩排时德彪西取消了这次演出，而且表示在他有生之年永远也不许它上演。偶然地，博尔德按照《划船》的曲调所写的歌曲《基格之舞》（Dansons la Gigue）就在这次音乐会上演出。德彪西在他的《基格舞曲》中所用的《划船》的曲调很可能就是他在这次音乐会上第一次听到的。直到过了三十年，作曲家去世之后，《幻想曲》（Fantaisie）才演出和出版。

这首作品自始至终严格地贯串着十分明确的调性

(尽管其中涉及一些全音音程)。配乐做得很细心，但德彪西却认为它太粗糙（据戈德〔Robert Godet〕说)。而且所采用的特别的“主题与变奏”结构又是他不喜欢的那一种。作品是优美而充满青春活力的，然而德彪西真正的特色并没有清楚的显露出来。反而，我们觉得“纯洁精灵之王”（le père séraphique）恺撒·弗朗克的精神和他的《交响变奏曲》(Variations Symphoniques）在这首作品之上徘徊。慢乐章的半音体系令人厌烦，而且简直显不出特色；还有终乐章，尽管是愉快的，但其结构多少让人感到呆板。

一些改编的作品

德彪西去世之后，拉威尔把他早期的两首曲子配器为管弦乐以表示对他的敬意。一首是古风的《萨拉班德舞曲》（Sarabande，受萨蒂的影响甚多)，《钢琴曲》(Pour le Piano）组曲中的慢乐章。另一首叫做《斯蒂里亚的塔朗泰拉舞曲》（Tarantelle styrienne)，是一首轻松且很有吸引力的曲子，写于1890年间。后者在1923年以管弦乐形式演出时，拉威尔为其改名，简单地叫作《舞蹈》(Danse)。

另一首快乐的小曲子是德彪西 1910 年为钢琴谱写的圆舞曲《比缓慢更缓慢》(La Plus que lente)，后来他自己把它配器为管弦乐——“为我记忆中那些美好的听众经常莅临的‘五点钟茶会’而作”。由于用了吉普赛的匈牙利大扬琴(cimbalom，科达伊〔Kodály〕的《哈利·亚诺斯》〔Háry János〕组曲中使用了这种乐器，所以，经常去音乐会的人现在已经熟悉它了)，使曲子增添了异国情调。

《英雄摇篮曲》

叫人难过的是，在 1914 年战争期间写的“表明爱国热忱”的《英雄摇篮曲》(Berceuse héroïque)成了他最后一首管弦乐作品，而他原本并不想写它。事情的由来是小说家克恩(Hall Caine)向同盟国艺术界的主要领导人物提议开展向比利时国王表示敬意的活动。伦敦《每日电讯报》出版了《国王艾伯特丛书》(King Albert's Book)；除了德彪西之外，投稿人还有埃尔加、杰曼(Edward German)和马斯奈。“在《每日电讯报》的倡议之下，”德彪西后来说，“我不得不为《国王艾伯特丛书》写一点东西。”乐曲上有这样的题词：“向比利时国

王艾伯特一世陛下和他的战士们致敬。”乐曲明显地使用了比利时国歌《布拉班人》（La Brabançonne），把它处理成典型的德彪西风格。德彪西把这个长达四分钟的曲子写成钢琴曲，按着在1914年又把它配器成为管弦乐（用包括两架竖琴的大型管弦乐团）。次年举行首演，由他的朋友谢维亚指挥。除了《游戏》之外，德彪西在接受委托而作曲时都没有发挥出最好的水准。尽管《英雄摇篮曲》不属他有灵感和重大的作品之列，但也还是认真地和恰如其分地发挥了它应有的作用。然而，真正的德彪西只为他的艺术而写作乐曲，他愿意在音乐中只表达他真实的感受。